الثورة الفرنسية في السينما

سلسلة الفن السابع 57

تأليف: روجيه إيكار

ترجمة: محمد علي اليوسفي

روجيه ايكار

الثورة الفرنسية في السينما

ترجمة
محمد علي اليوسفي

منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما
في الجمهورية العربية السورية - دمشق ٢٠٠٣

العنوان الأصلي للكتاب :

LA RÉVOLUTION
FRANÇAISE
À L'ECRAN

Roger ICART

سلسلة الفن السابع
«٥٧»

تقديم المترجم

شكل الاحتفال بالذكرى المئوية الثانية للثورة الفرنسية، عشية حلول سنة ١٩٨٩، مناسبة لـ «جردة حساب» تناولت الدراسات التاريخية، ولجأت إلى تمحيص الشهادات الحية المدوّنة ومحفوظات الأرشيف، وانتقدت التأويلات المختلفة لذلك الحدث البارز، والأثر الذي تركه في الذاكرة الجمعية، محليا وعالميا، وفرزت بين ما هو واقعي وماهو خيالي محاذٍ للأسطورة.

وشملت الدراسات بعض الفنون التي تناولت الثورة الفرنسية، وفي مقدمتها السينما لأنها اعتمدت كثيرًا على استعادة أحداث الثورة، سواء أكان ذلك عبر توخي الدقة التاريخية أم من خلال التخييل الروائي؛ بما في ذلك اقتباس الروايات العالمية لكتّاب مثل فكتور هيغو، و هونوريه دي بلزاك، وألكسندر دوما، وتشارلز ديكنز، وغيرهم.

وسوف نلاحظ أن استحضار أحداث الثورة الفرنسية، سينمائيًا، كان متأثرًا بالأهواء الشخصية والمنابت الجغرافية والخلفيات الأيديولوجية؛ فما الذي نتوقعه من وجهة نظر انجليزية محافظة، أو من وجهة نظر أمريكية هوليودية، وذلك مقارنة بوجهات نظر فرنسية، من اليمين أو من اليسار، وأخرى إيطالية، أو ألمانية، أو بولندية، أو عربية نادرة (يوسف شاهين) ؟



ومن بين الكتب التي تناولت الثورة الفرنسية سينمائيًا . هذا الكتاب لمؤلفه الفرنسي روجيه إيكار Roger Icart . المتخصص في تاريخ السينما. وقد أصدر في هذا المجال عدة كتب من بينها كتابه عن واحد من أبرز رواد السينما الفرنسية بعنوان «آبل غانس» وكذلك «ثورة السينما الناطقة» و «الميلودراما في السينما الفرنسية الصامتة» و «آبل غانس أو بروميثيوس مصعوقًا» و « كاتالوج الأفلام الفرنسية الطويلة من ١٩١٩ إلى ١٩٢٩» بالاشتراك مع ريمون شيرا.

أما في هذا الكتاب، أي «الثورة الفرنسية على الشاشة» فيتساءل المؤلف عما إذا كانت السينما، فضلا عن جوانبها الفرجوية. قد نقلت صورة صادقة عن الثورة. ولقد وجد نفسه أمام منهجين:

- إمّا توخي التسلسل الزمني لظهور الأفلام المتعلقة بالثورة الفرنسية في مختلف البلدان (من لويس لوميار إلى يوسف شاهين)؛
- أو توخي التسلسل الزمني لأحداث الثورة. وبالتالي دراسة الأفلام التي تحدثت عنها وفق ذلك التسلسل؛

فاختار الحل الثاني.

وبعد «جردة حساب»، موجزة، حول أساليب تناول السينما للثورة الفرنسية. عمد إلى تعقّب فصول الثورة حسب تسلسلها وأورد الأفلام التي عالجتها مقارنًا بين الحقيقة والتخييل. ذلك أن رؤى السينمائيين كانت مفعمة بالأهواء غالبًا، بل إن المؤرخين أنفسهم يختلفون كثيرًا في تأويل تلك الأحداث. ويكفي في هذا المجال أن نشير إلى بعض الآراء والتعليقات التي رافقت ظهور فيلم «دانتون» للمخرج البولندي أندريه فايدا (هل شكّل ظهور روبسبيار، في الثورة الفرنسية، إيذانًا بظهور ستالين في الثورة الروسية ؟

وهل كان غريمه «دانتون» صاحب رؤية واضحة أم كان مجرد انسان فظ لا تخلو شخصيته من شهامة وودّ ؟) وقسْ على ذلك ما أثاره فيلم « وداعًا بونابرت» للمخرج يوسف شاهين. حول ما يُزعم أنه «وجه ثقافي» في حملة نابليون على مصر.

لذلك كله. لجأ المؤلف إلى موازاة الحقيقة التاريخية– أو التي تبدو كذلك. أي باعتبارها الأكثر احتمالاً– بطريقة تصوّرها وتقديمها على الشاشة. ولم يُخْفِ رأيه في نسبية هذه وتلك. بل وجدنا عنده من الموضوعية ما جعله ينتقد تلك التصورات . الفاسدة أساسًا. لدى بعض المخرجين الأجانب . وخاصة تلك التي تعود إلى المخرجين الأمريكيين الذين يجمعون بين «العجرفة. واللامبالاة. وقلة الاحترام. إزاء تاريخ ليس تاريخهم» ثم استدراكه بالقول إن المخرجين الفرنسين قد خاضوا بدورهم. في مواضيع «معادية» لثورات الآخرين. كما في الأفلام المفعمة بالحنين إلى أيام روسيا القيصريّة ! وسوف يتوصل– ولو بطريقة غير مباشرة – إلى نقطة جوهرية تتعلق بأبديّة النظر إلى ثورات الآخرين– في وقتها. وبعد ذلك أيضا– باعتبارها إرهابًا وهمجية ورعبًا.



أما بالنسبة إلى اختيار ترجمة هذا الكتاب تحديدًا، من بين عدة عناوين تتناول الموضوع نفسه، فهو يعود، من وجهة نظر المترجم. إلى الأسباب التالية:

- تحلّي المؤلف بروح « نضالية» تتجاوز مبادئ الثورة الفرنسية إلى آفاقها الإنسانية ؛
- نظرته الموضوعية كما لاحت، على سبيل المثال. في انتقاده للآخرين، لكن مع ممارسة النقد الذاتي أيضًا؛

- جمعه بين الجانب التحليلي للأفلام، والجانب التوثيقي(راجع القسم الثاني من الكتاب والمخصص للوائح الأفلام التي تناولت الثورة الفرنسية، في فرنسا وخارجها- الفيلموغرافيا؛ وهي جوهر هذا الكتاب)؛
- أهمية كتابه الذي تحول إلى مرجع سرعان ما اعتمدت عليه مؤلفات أخرى، كما لاحظنا ، في كتاب روجيه فيري- بابل «الانتصار سينمائيًا أو الثورة على الشاشة» وكتاب ريمون لوفيفر «السينما والثورة »، على سبيل المثال لا الحصر؛
- وأخيرًا فالكتاب يقدم لنا نظرة تحليلية عميقة إلى مسألة تهمنا؛ ويتيح لنا فرصًا لاستنتاج الطرق التي يمكن بها استحضار تاريخنا الخاص، من خلال الأعمال السينمائية، مع رسم الحدود الممكنة بين ذاك وتلك، أي بين الدقة والتخييل.



تبقى الإشارة إلى أننا ابتعدنا، خلال نقل النص من الفرنسية إلى العربية، عن إغراقه بالإحالات التاريخية والهوامش وتفسير أحداث الثورة الفرنسية والتعريف برجالاتها، لأننا لسنا بصدد كتاب عن تاريخها- وما أكثر المراجع المتخصصة في ذلك — وما يهمنا إنما هو معالجتها سينمائيًا.

وفي ما يخص عناوين الأفلام، فقد اخترنا ترجمتها إلى العربية عندما يكون ذلك متوافقًا مع العنوان الأصلي حرفيًا، وإدراج العنوان الأجنبي عندما نرتاب في احتمال حصول التباس ما، إذْ لم نشأ، في هذا السياق أيضا، إغراق الكتاب بالحروف اللاتينية.

محمد علي اليوسفي
تونس في ٢٧ أيلول/سبتمبر ٢٠٠٢

جردة حساب

« كل شيء محتمَل، وكل شيء يمكن أن يكون
من صنع الخيال في الثورة الفرنسية »

غابرييل سيناك دي ميلهان

الثورة الفرنسية! لم ينقطع هذا الحدث الخارق. باتساعه وتأثيره. عن ملازمة مخيال الشعوب وتحريك أفعال المتحمّسين كظاهرة حاسمة في تاريخ البشرية؛ حتى ذهب فكتور هيغو إلى القول بأنها « أقوى خطوة للجنس البشري منذ مجيء المسيح » . فهي تغص بالمراحل الصاخبة والدامية، كما تحفل بالشخصيات القوية المتميزة أو تلك المؤثرة والمثيرة للشفقة. لقد شنَّع بها البعض ومدحها البعض الآخر لكنها ألهمت الكتّاب والفلاسفة والفنانين بوجه عام.

وذلك كان شأن السينما التي لم يكن بوسعها تجاهل مثل هذا الحدث.

❖ ❖ ❖

ولن نثير استغراب أحد إذا قلنا إن هذا الإهتمام بدأ من فرنسا، كما ظل الفرنسيون هم الأكثر شغفاً بإثارة تلك المرحلة المضطربة من تاريخهم.

فمنذ ١٨٩٧ أرادت شركة لوميار أن تُثري «كاتالوغها» الذي ظل حتى ذلك الوقت مقتصراً على تسجيل الأحداث وعلى التحقيقات. فسعت إلى توسيعه «بمشاهد هزلية» وسلسة «مشاهد تاريخية» بدائية. من بينها «موت مارا» و «موت روبيسبيار» و «اغتيال دوق دي غيز». و لم تكن تلك المشاهد ذات الدقيقة الواحدة والديكور الواحد والكاميرا الثابتة لتطمح إلى أكثر من بث الحركة في الصور المعروفة في كتب التاريخ. لقد كانت رؤية الحركة كافية لإرضاء فضول الجمهور!

ولهدف مماثل صَورت شركة غومون سنة ١٨٩٨ شريطا عن «روجيه دي ليسل ينشد المارسييز» وكان مستوحى من لوحة ايزيدور بيل الشهيرة (١٨٤٩). لكن. مع مرور الوقت استيقظ الجمهور من دهشته و أصبح يطالب بما هو أفضل. فلم يعد يرضى بتلك المشاهد القصيرة الساذجة والخرقاء. و يبدو ان شركة باتيه التي كانت بصدد التحول إلى أول دار إنتاج فرنسية– ثم عالمية– أرادت الاستجابة إلى تلك الحاجة. فلم تتردد. منذ١٩٠٣. في تمويل شريط مهيب عن ماري أنطوانيت كـ «تمثيلية تاريخية في تسع لوحات» ترسم الحياة اللامبالية للملكة الشابة في قصر فرساي. ثم مصائبها خلال الثورة. و هكذا تم تجاوز المشاهد القصيرة لشركة لوميار ووجد الجمهور نفسه أمام شريط ذي طول غير معتاد في ذلك الوقت. وفي السياق ذاته قدّمت «ملحمة نابليونية» ضخمة. في خمس عشرة لوحة. غطت الحياة الكاملة للبطل الكورسيكي.

ظل الاستغلال متنقلاً حتى ذلك الوقت. وكانت هناك قوافل حقيقية تنقل البرامج المتنوعة التي تشتريها لتعرضها في المعارض والاحتفالات والأعياد المحلية. ومع مرور الوقت بدأت تظهر بعض قاعات العرض وتطالب بإنتاج أغزر وجودة أفضل. وفي منظور هذا التطور قرّر شارل باتيه في شهر تموز/يوليو ١٩٠٧ استبدال التأجير بالبيع المباشر.

وشجع نجاح العروض أولئك الرواد الأوائل للفن الجديد فطمحوا إلى اكتساب الجمهور الراقي في المدن الكبرى. غير أن المشاهد الساذجة والمقالب الغليظة الفظة وعوالم السحر التي مازالت تشد العامة، لم تكن لتناسب الجمهور المثقف في الأحياء الراقية والذي كان يقبل على مسرحيات الدراما الانسانية لمؤلفين مثل باتاي وبرنستاين وغيرهما. فكان، فضلا عن ذلك، ينظر بازدراء إلى هذا الاختراع المبتذل.

ومن باب الاستجابة لهذه الرغبة ظهر «الشريط الفنّي» الذي تجسد أول مرة سنة ١٩٠٨ من خلال الشريط الشهير «اغتيال دوق دي غيز» ولكي لا تتخلف دار باتيه عن الركب انشأت «الشركة السينماتوغرافية للمؤلفين ورجال الأدب» (SCAGL). وسرعان ما التحقت بها الشركات الاخرى واقتفت أثرها في هذا الدرب «الفني». وفي البداية كان طموح «الشريط الفني» يتمثل في مطالبة المؤلفين المسرحيين المشهورين بتأليف مواضيع خاصة للسينما. لكن ماأعقب ذلك هو الانقضاض على الأعمال المسرحية أو الدرامية الشهيرة، أو كتابة سيناريوهات أصلية أقل شهرة لكنها مخرَجة بعناية و يؤديها ممثلون مسرحيون يعرفهم الجمهور. وبالنظر إلى أن العروض التاريخية كانت رائجة آنذاك ـ بفضل رواج الأزياء الإيطالية، خاصة — فقد بُذلت الجهود في هذا الاتجاه. وتم التركيز على نهاية المَلَكية وأهوال الثورة أثناء مراحل الرعب وحرب «الفانديه» كخلفيات لحكايات «تاريخية» بسيطة، أو حتى للحكايات المتخيلة. كما تم التركيز على وجوه بارزة في ذلك العصر: أندريه شينييه، كميل ديمولان، روبسبيار، مدام دو باري، مدام تاليان، الخ.

ولأسباب يسهل فهمها كان هناك اهتمام خاص باقتباس الأعمال المشهورة. وهكذا شهدت مسرحية «مدام سان جين» لفكتوريان ساردو

وإميل سورو. أول عرض سينمائي لها سنة ١٩١١. وأهم منها كان اقتباس "الشركة السينماتوغرافية للمؤلفين ورجال الأدب"، سنة ١٩١٣. لرواية ألكسندر دوما (أو دوماس، كما تُرجم الاسم إلى العربية) " فارس البيت الأحمر". وقد شاركت في التمثيل كوكبة من ممثلي المسرح. واحتوت على مائة وست وسبعين لوحة. ولم تتردد الشركة نفسها في استغلال رواية فكتور هيغو عن الثورة الملكية المضادة في مقاطعة الفانديه — وظل ذلك الاقتباس هو الوحيد في تاريخ السينما– وصُوِّر القسم الأكبر من رواية " العام الثالث والتسعون" طيلة صيف ١٩١٤ بحشد أعداد هائلة من الممثلين الصامتين. لقد تم الانطلاق فعلاً... لكن تطور الأحداث أدى إلى عكس ذلك.

وما الذي كان يجري خارج فرنسا، آنذاك؟ لقد كانت السينما في البلدان الأخرى مهتمة بتطوير صناعتها من خلال استغلال تراثها الثقافي، كما في فرنسا، فلم تلتفت كثيرا إلى الثورة الفرنسية. لكن ذلك لايعني أنها أهملتها تمامًا. فقد كان الموضوع رائجا في تلك الفترة المضطربة، بحيث يمكن استغلاله حتى لأهداف وطنية. وهكذا كانت المنافسة المباشرة من إيطاليا. وعلى الرغم من اهتمامها باستدعاء المراحل الأبرز في ماضيها الروماني فقد اهتمت ببعض مظاهر الثورة الفرنسية، ولا سيما "مأساة الفانديه" أو النهايات المأسوية التي عرفتها شخصيات بارزة من أمثال الشاعرأندريه شينييه وروبسبيار. كانت تلك الأعمال قصيرة باستثناء عمل عن "مدام دو باري" طلبته– من بين أعمال أخرى– شركة من شيكاغو. وكان العمل مقتبسا من مسرحية لدافيد بيلاسكو المشهور آنذاك في أمريكا.

وهذا التدخل لم يكن مفاجئا. إذ كانت القوة السينماتوغرافية الأمريكية في طور التأسيس. ولئن ظلت الأفلام الأوروبية مهيمنة على السوق

في ذلك الوقت فقد بدأت دلائل كثيرة تشير إلى أن تلك الأوضاع لن تظلّ كذلك. لقد كان رواد ما وراء الأطلسي قليلي الاكتراث بالمواضيع غير الانكلوسكسونية. حتى إن اهتمام د. ف. غريفيث المتخصص في السير الذاتية، وانكبابه على إعداد موضوعين قصيرين سنة ١٩٠٩ و١٩١٠ حول " تاريخ الثورة الفرنسية" يعتبر استثناء. غير أن اختيار المواضيع في العقد الأول من القرن العشرين يكشف عن إرادة هيمنة واضحة. ولقد لاح ذلك في تمويل الإنتاج الإيطالي الضخم، وفي قرار شركة فيتاغراف اقتباس الرواية التاريخية الوحيدة لتشارلز ديكنز "حكاية مدينتين" وهي حكاية تجري أحداثها في فرنسا خلال مرحلة حكومة الرعب. وكان ذلك الاقتباس هو الأول في سلسلة اقتباسات سوف تظهر لاحقاً.

ولابدّ من ذكر الشريط الوحيد والمثير للاستغراب؛ وهو " ولادة نشيد المارسييز" الذي أُنتج في ألمانيا سنة ١٩١٣. ويعود في الحقيقة، إلى ممثلْين — كانا مؤلفَيْن أجنبيَّين— هما الدانماركي فيغو لارسن، والممثلة البولندية فاندا تروما. اللذان أسسا دار إنتاج مشتركة في برلين. وتستحق حكاية هذه "المارسييز" أن تُروى: فقد مُنع الفيلم أول مرة، بسبب هذا العنوان، من قبل الرقابة، ثم خرج باسم "النشيد الحربي لجيش الراين" لكنه منع مرة أخرى مع بدء المناوشات، فتم تحويله إلى عمل معادٍ لفرنسا، وظهر تحت عنوان "حرّاس الراين" في إشارة إلى النشيد الوطني الشهير الذي وضعه ماكس شناكنبورغر.



سنة ١٩١٤ دخلت أوروبا، ثم العالم، حالة الحرب. وصارت السلطة العسكرية تشرف على الإعلام وتراقب الصحافة وتكمم السينما المتّهمة بكلّ

التجاوزات، ولا سيما في فرنسا. وكان يستحيل في ظل تلك الظروف عرض اضطرابات الثورة وانقسام الفرنسيين، وصراع الإخوة. ولم يكن يسمح إلا بأفلام الدعاية (البروباغندا) وأفلام الهروب والتخدير، لكن بصعوبة أيضاً. وهكذا تم توقيف فيلم "العام الثالث والتسعون" الذي صوّره ألبير كابلاني بامكانيات كبيرة، ولن يتمكن أندريه أنطوان من العودة إليه واستكماله إلا سنة ١٩١٧. غير أن الرقابة منعته طيلة اندلاع الحرب فلم يظهرفي القاعات إلا سنة ١٩٢١ أي بعد مرور سبعة أعوام على بدء إنتاجه!

أنتجت السينما الإيطالية في اندفاعتها التي سبقت الحرب شريطا آخر جماهيرياً وهو "مدام تاليان" الذي يروي مغامراتها في ظلّ الرعب الذي نشره روبسبيار. كانت الأذواق تتطور بينما السينما الأمريكية تفرض رؤيتها... لقد استغل سينمائيو ما وراء الاطلسي ذلك الامتياز الذي وفّرته لهم الأحداث كي يحتلوا المرتبة الأولى على شاشات العالم. وقد راهنوا على تنويع الأجناس والمواضيع وجودة الأخراج. وليس من المستغرب حينئذ أن يلجأوا إلى إنتاج شريط جديد عن «مدام دو باري» [made in U.S.A] بامكانات ضخمة، وإخراج رواية "حكاية مدينتين"، والاقتباس من مؤلفة انجليزية أخرى كانت رائجة هي البارونة أوركزي صاحبة رواية The Scarlet Pimpernel المعروفة في فرنسا تحت عنوان "زهرة اللِّبِّين القرمزية". وشكلت تلك المواضيع الثلاثة مصدر ربح ونجاح.

سنة ١٩١٩ انتهى الكابوس. ولكن ماذا كان الثمن؟ إنَّ فرنسا "الأعوام المجنونة" سوف تقضي وقتاً طويلاً قبل إدراك ذلك؛ لقد ظلت تعيش نشوة النصر ووهم القوة! كان ذلك عصر فن الديكور والسوريالية والبارناسية والجاز، وكذلك السينما التي بات جيل جديد من "السينمائيين" ـ وهو

تعبير جديد كان لايزال مثار نزاع - يعتبرها الكتابة الجديدة للعصور الحديثة. وعلى الرغم من قلة التنظيم المزمنة والتي عرف المنتجون الأمريكيون، ثم الألمان، كيف يستغلونها، فقد ظهرت بعض الأعمال المتفاوتة في الطموح، وجاءت انعكاساً محدوداً للنزعات الجديدة التي كانت تبلبل الفنون. كانت الميلودراما لا تزال مزدهرة والفيلم التاريخي لا يكف عن جلب الجمهور...

وفي هذا الانبعاث للماضي، لم يتم نسيان الثورة الفرنسية طبعاً. لكنها شكلت في الغالب إطاراً للاسهاب أو للاختصار، كما كان الشأن بالنسبة إلى ليون بواريـيه الذي اقتبس "جوسلين" ليذكرنا، عبر التفاصيل الميلودرامية، بـ "قضية بريد ليون". وكذلك ليونس بيريه الذي أخرج بفضل ممثلة، ورؤوس أموال، أمريكية، شريطاً آخر عن "مدام سان جين" وكانت جهود شركة سينما الرواية هي الأبرز حيث سعت إلى إعادة الاعتماد على الأزياء التاريخية وأنتجت شريطاً في ثماني حلقات عن مآسي العائلة المالكة وولي العهد تحت عنوان "الطفل الملك"، وآخر عن حركة التمرد التي قادتها عائلة كوتيرو بعنوان "جان شوان" وكان شريطاً أقرب إلى الخيال منه إلى الواقع التاريخي.

غير أن الذكرى المئوية الثانية لوفاة نابليون شكلت أساساً فرصة لاستعادة جوانب من مآثره التي تعود في أصولها إلى الثورة. وإذا كان شريط "النسر الصغير" -أو فرخ النسر- (١٩٢١) أقرب إلى رواية مسلسلة منه إلى الاستحضار التاريخي فإن ذلك لم يكن شأن "المصير" الذي رسم فيه هنري روسيل، من خلال حبكة روائية، سلوك حكومة المديرين وحملة إيطاليا. والأفضل من ذلك كان الشريط الاسطوري الذي لم يتم عن نابليون، كما رآه

المخرج آبل غانس. لقد جاءت هذه "الملحمة السينمائية" ـ أهم ما أنتجته السينما الفرنسية على صعيد الاستعادة التاريخية كما على صعيد التعبير البصري ـ بمثابة تأمل فلسفي وتأويل تاريخي شخصي لتلك المرحلة المضطربة والمثيرة للجدل. وفي الجزء الذي تم اخراجه صُوِّرت الثورة بقوة وقناعة تضاهيان مصير بونابرت الشاب الذي كان يشق طريقه عبرها.

أما خارج فرنسا فلم يتخلف الآخرون عن المشاركة في هذا البحث. وإذا كانت العشرينات قد شهدت الانهيار التدريجي للسينما الإيطالية، بسبب الاضطرابات الاجتماعية التي أعقبت الحرب وما خلفته من بلبلة سياسية، فإن ألمانيا المنهزمة لم تنسحب على الصعيد السينمائي وتابعت حلمها بالهيمنة التجارية. وقد ساعدتها على ذلك رؤوس الأموال الأجنبية التي ازدهرت بسبب انهيار المارك. فسعت إلى إنتاج المواضيع الرائجة الموجهة للأسواق الخارجية متمثلة في الأفلام التاريخية المخرَجة برحابة وعناية. وهكذا أنتجت أفلاماً عن بعض الشخصيات البارزة في الثورة الفرنسية: دانتون، دو باري، ماري أنطوانيت، من دون أن يخلو الأمر من سخرية لاذعة.

وتابعت البلدان الانجلوسكسونية هجومها. إذ كان رد فعل بريطانيا قوياً إزاء غزو سوقها. وسعت إلى استعادة مؤلفيها الذين استقطبتهم الولايات المتحدة منتهزة ظروف الحرب. وجاء الرد سنة ١٩٢٢ بتقديم صياغة جديدة لـ "حكاية مدينتين" ثم تلاها شريط مقتبس من الرواية نفسها بعنوان "الطريق الوحيدة ". وفي الفترة نفسها قدمت أيضاً ثلاث حلقات من مآثر "زهرة اللُّبين القرمزية" التي كان الأمريكيون أول من صوّرها.

لكن كل الجهود التي بذلتها السينما الأوروبية تحطمت، كما نعرف، أمام الانطلاقة القوية والمتحدية للسينما الأمريكية من أجل غزو الأسواق العالمية. وكان طموحها يتمثل في التسلية والتشويق بفضل الأفلام الفرجوية الضخمة، والمستقاة من التراث العالمي. ولم تكن الثورة الفرنسية تشكل موضوعاً سهلاً مهما كانت طريقة التعامل معها. لذلك لم يكن من المستغرب أن يتخلى سينمائيو ما وراء الأطلسي عن هذا الموضوع قليلاً. إلا إذا كان الأمر يتعلق بتقديم مغامرات تتخذ من الثورة الفرنسية إطاراً لها. أما الانجليز الذين استرجعوا المؤلفين المشهورين فقد بدأوا باخراج "سكاراموش" رواية رفائيل ساباتيني. والحالة الأكثر إثارة للفضول تمثلت في اقتباس د. ف. غريفيث للميلودراما الشهيرة التي وضعها اينيري وكورمون بعنوان "اليتيمتان" مع نقل حركة الأحداث ـ وهي في الأصل تجري تحت حكم لويس الخامس عشر ـ إلى نهاية الحكم الملكي وخلال الثورة ـ من أجل بلوغ التأثير بواسطة لوحات مذهلة !



أدى مجئ السينما الناطقة في بداية الثلاثينات إلى تناسي الأعمال المهمة التي أنجزها مخرجو السينما الصامتة. لقد تم التخلي عن مكتسبات الماضي وانشاء جمالية جديدة وكتابة جديدة. وعلى المستوى التقني صار العمل يتطلب وقتاً أطول، وعناية أكثر، وتكاليف أبهظ. والحال أن أزمة الركود الاقتصادي الكبير بدأت تنتشر في العالم منذ ١٩٢٩ مع ما صاحبها من مواكب إفلاس وبطالة وبؤس. وكان لا بد للأفلام التاريخية ذات الكلفة العالية أن تدفع الثمن. فهيمنت روح الضغط على النفقات والبحث عن مواضيع بسيطة ومسلية على سياسة الإنتاج، في كلّ دولة.

وكانـت فرنسـا في المقدمة. إذ أدّى الانـهيار المتعاقب للشركات الكبرى إلى تكويـن شـركات صـغرى مستقلة، عرجاء، باحثة دوماً عن رؤوس أموال كـي تقف على قدميها وتنتج أو تستكمل ما لديها من إنتاج غير مكتمل. وفي هذا السياق لم يتمكن آبل غانس من تمويل جزء آخر من ملحمته النابليونية وتوجـب علـيه الاكـتفاء بادخـال الصـوت عـلى الجـزء المـنجز مـن شـريطه الصـامت "نابلـيون بونابـرت". كذلك لم يتمكن مخرج جديد هو بيار غيرلي من انجاز ثلاثيته "الثورة" وتوقف عند الجزء الأول المخصص لدانتون.

ومـع ذلـك كانت الظروف تستدعي إخراجاً ضخما، بالصوت، للثورة الفرنسـية ، بسـبب حلـول الذكـرى الخمسـين بعد المائة لهذا الحدث. لقد أدت الـتطورات السياسـية، مـع صـعود الجـبهة الشعبية إلى سدة الحكم في شهر حزيران /يونيو، ١٩٣٦ ، إلى دعم مثل هذا المشروع. وهكذا تأسست ، بفضـل اكـتـتاب قومـي، شـركة "المارسـييز" السينمائية التي عهدت باخراج المارسـييز للسـينمائي الأكثر التزاماً : جان رينوار. وتبع ذلك عمل أقل قيمة بعـنوان "تحـيا الأمـة" وقـد تم الشـروع فـيه عشية الحرب بهدف الاحتفال بـالحدث مـن جهـة، وشـحذ الـروح الوطنـية مـع اقتراب النزاع، من جهة أخرى.

غـير أن الاسـهام الأقـل توقعـا في هـذا المجـال جاء من رجل المسرح و "مدلـل زمانـه" مؤلـف وممـثل المسـرحيات الكوميدية الشعبية الناجحة : ساشـا غـيتري. فقـد فتحـت أمامـه السينما الناطقة إمكانات جديدة. فشرع يصـور مسـرحياته الـرائجة، وكذلـك المواضـيع الجديـدة الـتي صـار يعدهـا خصيصا للشاشة، مع إدراك جيد لمزايا السينما التي تعوض الرؤية المسرحية المـبالغ فـيها لـبعض المشاهد. وهكذا سعى إلى تقديم "رؤى" تاريخية خاصة

بـه. فـروى بفانتازيـته المعـتادة حكايـة "جواهرالتاج البريطاني" التي تظهر فـيها مـدام دو بـاري. ومـدام تالـيان. وبـاراس. وتـاليران. كمـا قدم لنا في "صـعود الشـانزيليزي" حكاية الشارع الشهير حيث تظهر شخصيات عديدة من بينها مارا. وبونابرت. في حلقة عن الثورة.

أمـا بقـية الـبلدان فـلم تعد تكترث لهذا الموضوع. إذ استبعدته إيطاليا الفاشـية ـ مـع استثناء وحيد هو fiorda lisi (١٩٣٦) ونسخته الفرنسية بعنوان "تحـت سـلطة حكومة الرعب" ـ وتابع الاتحاد السوفياتي تجاهله. محتفيا بـثورته الخاصـة. ولم تكـد ألمانيا تقترب منه في فيلم "دانتون" ،الذي يغلب عليه الطـابع المناسـباتي. حـتى عـادت إلى تجاهلـه. خـلال الدكـتاتورية الـنازية. أما السينما البريطانية فقد اهتمت بمقاومة الهيمنة الأمريكية. وكان الاسـهام الأبـرز في مجـال الفيـلم الـتاريخي خاصـة. هو ما قام به ألكسندر كـوردا الذي حقق نجاحاً باهراً في شريط "حياة هنري الثامن الخاصة". غير أن الـثورة الفرنسـية التي ألهمت بعض الأعمال الصغيرة المستقلة ـ ولا سيما "مـدام مقصـلة" سـنة ١٩٣١ ـ لم تعـد تـرد إلا في الأعمـال المعقدة والمشوشة تاريخـياً لرفائـيل سـاباتيني مـثل "زواج كوربـال". والـبارونة أوركزي التي كُتب البقاء لفيلمهما "زهرة اللّبين القرمزية" بعد أن تحلّت الصورة بالصوت.

وعـلى الـرغم مـن التقنـية الجديدة واللجوء إلى إعداد نسخة ثانية من الفيـلم (Remake) ظلـت مسـاهة السينما الأمريكية في تقديم الثورة الفرنسية متواضـعة مـن دون أن تكـون غائـبة. ذلك أن الأمريكيين ـ ولنعد إلى التذكير بذلـك ـ هـم الذيـن فرضـوا سـنة ١٩٢٩ الشـريط الصوتي الناطق. وهم الذين عملـوا عـلى إعـادة غـزو الأسـواق العالمية متجاوزين عقبة التقنية الجديدة ـ الصـوت. اللغـة ـ بممارسـة الدبـلجة. وبمـا أن الصـوت بـات يسـمح أخيراً

بسماع الشخصيات وخلق الأجواء الصاخبة والأناشيد، لم يكن مستغرباً أن يعودوا إلى مؤلف المارسييز للتعامل مجدداً مع الثورة الفرنسية. وكانت النتيجة عملا غريباً أقرب إلى الفانتازيا الموسيقية منه إلى الاستعادة التاريخية بالمعنى الدقيق للكلمة! وهكذا بدأ بول فريجوس باخراج "المارسييز" تحت هذا العنوان الأصلي ليكملها مخرج آخر. ويصدر الفيلم سنة ١٩٣٠ تحت عنوان نهائي أكثر بساطة: "قائد الحرس".

وفي الفترة نفسها ظهر اقتباس جديد لمسرحية دافيد بيلاسكو "مدام دو باري" مع تغيير العنوان لأسباب تجارية حتى يصير "دو باري. امرأة الأهواء"! وبعد بضعة أعوام استعاد وليم ديترلي هذا الموضوع مع تجريده من صبغته التاريخية ليتحول إلى كوميديا موسيقية واستبعاد أي إشارة إلى الثورة الفرنسية. هل ينبغي الاستغراب؟ مرة أخرى. كانت هوليود هي التي أنتجت النسخة الناطقة من رواية تشارلز ديكنز "حكاية مدينتين" في شريط طويل جداً يدوم ساعتين، وقد ظهر في فرنسا بعنوان "مركيز سان إيفرمون". وهذا الطول تم تجاوزه لاحقاً بفيلم عن ماري أنطوانيت، يدوم عرضه ثلاث ساعات، واعتبر عملاً مميزاً "صنع في هوليود" احتفاء بالذكرى الخمسين بعد المائة للثورة الفرنسية، ولكن أيضاً وعلى وجه الخصوص: احتفاء بالذكرى الخامسة عشرة لتأسيس شركة مترو- غولدوين - ماير!



ثم اندلعت الحرب من جديد. وكما في سنة ١٩١٤ جاءت الأحداث الأشد قسوة وكذلك الحاجة إلى الهروب، لتعطيل السينما ذات المواضيع الحاسمة والمثيرة للجدل. وحدها فرنسا التي أُخرجت من الحرب رسمياً منذ الجولة الأولى، قدمت بعض الأعمال المتواضعة. وتمثلت في البداية باقتباس

جديـد لـ "مدام سان جين" ثم لمسرحية فكتوريان ساردو غير المتوقعة باميلا (أو لغـز المعـبد) وتـتحدث عن لغز الاختطاف المحتمل للملك لويس السابع عشـر. أمـا ساشـاغيتري فقـد قـدم وقـائع تاريخـية جديـدة رواها بحماسته المعـتادة تحـت عـنوان "مصير ديزيريه كلاري الغريب" عن الحياة العاطفية لبونابرت الشاب خلال حكم المديرين.



كانـت مـرحلة مـا بعـد الحـرب مباركة في البداية. بالنسبة للسينما، ولا سـيما في أوروبـا حيـث امتزجـت فـرحة الخـلاص بالرغـبة في التسلية. وسـرعان مـا تـبين أن كـل ذلك مجرد بريق خادع. إذ انتشرت حمى السفر والانجـذاب إلى التلفاز، ما أدى إلى أزمة في السينما. وهكذا لاح مبدأ الإنتاج المشترك ـ الذي أعطى بعض الجدوى خلال العشرينات والثلاثينات ـ كحلّ وحـيد لتمويل الإنتاج المكلف، على أن تكون المواضيع مثيرة لاهتمام جمهور الـبلدان المشتركة في الإنتاج. ولم تكن الثورة الفرنسية من تلك المواضيع التي تحـرز الاعجاب في الخارج، فكان أن دفعت الثمن: لم تستبعد نهائياً لكنها أثيرت كإطار أو كخلفية لمواضيع روائية ذات طابع مغامراتي.

وهكـذا ظهـر اقتـباس جـريء وملـتزم لـرواية بلـزاك "آل شـوان"– أو "الشّوانيون" (الثوار الملكيون) لكن الرقابة منعت الفيلم . وتلاه فيلم ذو نزعة انجيلية هو "حوار الكرمليات"، ثم اقتباس جديد لـ "مدام سان جين" وفيلم عن المصير المأسوي لأندريه شينييه (ظهر في نسخته الفرنسية بعنوان "نفَس الحـرية") وآخر عن "مدام ماري أنطوانيت". غير أن الغلبة كانت للأعمال الـرائجة جماهيريـاً: وهكـذا أدى نجـاح المسلسل الروائي "كارولين العزيزة" الـذي نشره سيسيل سان لوران تباعاً طيلة سنة ١٩٤٩ ، إلى نقله سينمائياً.

كما أدى نجاح الفيلم إلى رواج هذا النوع من الحكايات. فكان أن ظهرت أفلام "ثوار لوماناك " على طريقة بلزاك، و"كادي روسال" و"فارس البيت الأحمر" الذي أعدّ في الأصل للتلفزيون، وكذلك "الزنبقة السوداء" المقتبس بشكل رديء من كتاب ألكسندر دوما، ثم ظهر اقتباس ثان لمغامرات "كارولين العزيزة". وبلغ هذا النوع من الأفلام ذروته سنة ١٩٧٠ بفانتازيا طموحة لكنها مزرية.

لم يتخلص ساشا غيتري تمامًا من الحسد والمضايقات بعد تحرير فرنسا. ومع ذلك فقد تابع وقائعه التاريخية بسعادة لا مثيل لها. وإذا كان "الشيطان الأعرج" في مديح شخصية تاليران لا يخلو من اشارات إلى التاريخ المعاصر. رغم وقوع الأحداث خلال حكم الامبراطورية، فقد كانت الثورة الفرنسية. بالمقابل، حاضرة في العديد من المشاهد التي تخللت أعماله اللاحقة. ولقد دفع به النجاح إلى تقديم رؤية شاملة وشخصية جداً لبطله المفضل في فيلم "نابليون" مقتفياً أثره من مسقط رأسه في كورسيكا إلى منفاه في جزيرة سانت هيلان. ولم يكن مثل ذلك الحظ حليف آبل غانس الذي تمنى استباق الاحتفال بالذكرى المئوية الثانية للامبراطور من خلال انجاز قسم آخر من مشروعه غير المكتمل. وبسبب فشله في ايجاد التمويل، اضطر إلى الانكباب على ما أنجز من فيلمه الصامت حتى يقدم صياغة جديدة ومراجعة جذرياً: " بونابارت والثورة".

خارج فرنسا لم تكن هناك حماسة كبيرة في معالجة هذا الموضوع، ولم تكن هناك أصالة في اختيار المواضيع نفسها. ولم تهتم إيطاليا بذلك إلا في اطار الإنتاج المشترك مع فرنسا. أما بريطانيا التي مرت السينما عندها بأزمة قاضية على أصالتها فقد تمكنت من تقديم صياغات جديدة لأفلام قديمة

مـثل "زهـرة اللُّـبِّين القرمـزية" و "حكايـة مدينـتين" وبعـض الاستحضارات الفانتازية مثل "المرأة الضاحكة" (المرأة ذات الرداء الأزرق ـ بالفرنسية) سنة ١٩٤٦ . ولم يظهـر الأمريكـيون أي رغـبة في استحضـار الـثورة الفرنسـية باسـتثناء اخـراج جديـد وبـاذخ لــ "سـكاراموش" مـع حجب الثورة عملياً، وكذلـك تقديـم قصة حب ديزيريه كلاري وبونابرت تحت عنوان "ديزيريه" ولكـن عـلى طريقـتهم الخاصة، ثم "حكم الرعب" (أو الكتاب الأسود) على طريقة دوما، وهي حكاية وهمية تحجب الواقع التاريخي تمامًا.



ومـنذ ١٩٧٠ احتدّت مسألة الاقبال الجماهيري التي طرحت منذ أكثر مـن عشـر سـنوات، وطرحـت معها مسألة المردودية. وبالنظر إلى أن أساليب العـيش قـد تطورت نحو المزيد من التحرر والإباحية فقد تخلى المنتجون عن الأنـواع التقلـيدية مـن أجـل اسـتعادة المـتفرجين، عـبر موضـوعات العـنف والجـنس والرعـب. وبلـغ الشـك بالـبعض إلى الـتهكم مـن القيم الثابتة التي ارتكـزت علـيها السينما. وهكذا دفعت الثورة الفرنسية الثمن، على الأقل في الـبلدان الأوروبـية التي كانت حتى ذلك الوقت لاتزال حبلى، في تاريخـها، بذلك الحدث.

لذلـك لـيس مـن المسـتغرب أن تكـون الأعمال النادرة المخصصة للثورة الفرنسـية، في المـرحلة المعاصـرة، عائدة إلى مبادرات أجنبية مع دعم ماليّ. وهـذا مـا ينطـبق عـلى فيـلم "لـيلة الفـارانْ " الـذي لا يمكن اعتباره شريطا فرنسـياً محضـاً، وكذلـك فيـلم "دانـتون" لـلمخرج البولـندي أندريـه فايدا، والفيـلم الوحـيد المكـرس لـلحملة المصرية "وداعاً بونابرت" للمخرج المصري يوسـف شـاهين. ويمكـن أن نضـيف، في مسـتوى آخر، ذلك الفيلم الغريب

"ليدي أوسكار" الذي صوره جاك ديمي في فرنسا، مع فريق عمل بريطاني، في إنتاج ... ياباني! والحال أن الموضوع مقتبس من سلسلة صور متحركة رائجة في الشرق الأقصى!

أما التفاهة فقد كانت، ولاتزال، من اختصاص السينما الأمريكية، مع الهيمنة القوية للمهزلة الكاريكاتورية التي لم تعد توفّر الأشياء ولا الأشخاص، وعلى رأسها مل بروكس. وفي هذا الاطار التخريبي يندرج فيلم باد يوركن "ابدأوا الثورة من دوني" (١٩٧٠)، وخاصة فيلم مل بروكس "التاريخ المجنون للعالم" (١٩٨١) الذي يحاكي الثورة الفرنسية بسخرية مرة في جزئه الثالث. وعبر هذا الدرب تواصل إهمال السينمائيين الأمريكيين لصفحة من أبرز الصفحات الحاسمة في تاريخ البشرية. وكان لهذا التيار مؤخراً استجابة فرنسية تجسدت في شخص جان يان الذي بدأ بالسخرية من بعض تناقضات المرحلة المعاصرة ثم انتقل بنظرته التخريبية والفوضوية إلى الماضي في فيلمه "حرية، مساواة، كرنب مخلّل" مع مبالغة فظة وخالية من الالهام.



وهكذا فإن الثورة الفرنسية استعيدت سينمائياً، منذ بداياتها، وخاصة في فرنسا. غير أن ذلك جرى في غالب الأحيان عبر اقتباس أعمال أدبية شعبية، أو في إطار حكايات خيالية. وكان من النادر جداً لجوء المخرجين إلى إحياء شخصيات تاريخية بارزة في تلك المرحلة من دون قصة عاطفية أو مغامرات. أما بالنسبة لأبرز أيام الثورة فقد قدمها المخرجون الاميركيون خاصة، وكان ذلك بسبب قوتها الفرجوية أساساً. وعندما قدم ألبير بونو جردة حساب أولية سنة ١٩٢٤ أبدى أسفه «لأننا لم نتمكن حتى الآن من

مواجهـة تلـك الأفـلام الاجنبـية بـأفلام ذات إخـراج ضـخم تقدم فيها مآثر أسـلافنا بطـريقة أكـثر تطابقـاً مع الواقع»[1]. وفي العام ١٩٣٩ لاحظ كلّ من ل. اسـكوب وج. ب. بـارو الـنقص نفسـه، بمناسـبة الذكرى الخمسين بعد المائـة. وتسـاءلا: «هــل إن أبطــال الـثورة ملائمــون للتصــوير الضــوئي (فوتوجينـيك)[2]» ؟ بالتأكيد هم كذلك، لكن كيف يمكن إقناع المسؤولين عن الصناعة السينمائية بالاهتمام بالماضي، والحال أنهم مافتئوا يعتبرون الشاشة مجـرّد وسـيلة للتسـلية موجهـة لأوسـع جمهـور ممكـن، لا وسيلة استذكار وتفسير واعتبار بالماضي.

ومهما كان الأمر فإن ثمة مجالاً للتساؤل: كيف أبدع السينمائيون، في كـل المـراحل والأمكـنة، تلك الصفحات من التاريخ؟ ما "الرؤية" السخية أو المعاديـة أو الهازئـة، للأحـداث وللأشخاص، التي قدموها للجمهور المتلّقي والقابل للتأثر في القاعات المعتمة؟



---

(١) سيني ماغازين، العدد٣١، أول آب/أغسطس١٩٢٤

(٢)Pour Vous ، العدد٥٥٨. ٢٦ تموز/يوليو ١٩٣٩

ارقصوا يا مركيزات ... !

« الذيـــن لم يعيشـــوا قبل ١٧٨٩ لم
يعرفوا لذة الحياة الهائئة »

تاليران

لـو بحثـنا في أعمال السينمائيين عن الأسباب التي حركت اضطرابات ١٧٨٩ لوجدنـا أن مـرحلة ما قبل الثورة لم تلهمهم سوى القليل. لقد كانت هـناك عـدة مواضـيع عـن" قضـية العِقْـد" (قـلادة مـاري أنطوانيـت) وعـن "كاغليوسـترو" (شخصية الكونـت المـورط في القضـية). غـير أن طـرح هـذه القضـية كـان يـتم مـن دون إيجـاد أي رابـط لهـا بالـثورة الفرنسية، بل إن الأحـداث تقـدم كأخـبار يومـية تجـري في المجـتمع، بـتفاوت في درجـة الفضيحة. وتـتم معالجـتها باعتـبارها كذلك. ويبدو أن الفيلم الوحيد الذي يمـثل اسـتثناء هـو عقد الملكة (١٩٢٩) لغاستون رافيل الذي قدمه في إخراج بالصـوت. إذ كـان فيـلماً ناطقا، وينتهي باللقاء الرمزي بين مارا وروبسبيار اللذيـن يـتفقان. عبر المصافحة، على أن "الكونتيسه دي لاموت قد خدمت قضيتهما من دون علمها".

وفي المقـابل تمـت معالجـة آخـر الأيـام الجميلة للحكم الملكي بعناية، وأحـيانا بـبذخ. وذلـك في مخـتلف الأفـلام الـتي تعرضـت لـلملكة مـاري أنطوانيت. وما أكثرها في تاريخ السينما.

وهكـذا نجـد في فيلم شركة باتيه لسنة ١٩٠٣، لوحات قصيرة تصور" حفـلاً في تـريانون" و "رقصة ثلاثية" و "لعبة استغماية" و "موعداً عاطفياً". لكـن الفيـلم الأكـثر سرداً ونقداً هو "ماري أنطوانيت" الذي أخرجه رودولف ميـنرت في ألمانـيا سـنة ١٩٢٢، وأدت دور الـبطولة فـيه ديانا كارين. وهذا الفيـلم غـير معـروف في فرنسـا[١] وخارجـها (رغم ظهوره المتأخر في نيويورك سـنة ١٩٢٩) ويـروي الفيـلم طفولـة ملكـة المسـتقبل في فيينا، ووصولها إلى بـاريس، ثـم زواجهـا وحـياتها في قصر فرسـاي. وكـان التركـيز على المرأة والزوجة والأم أكثر منه على الملكة، من دون إغفال ميولها الغرامية. ويذهب الـبعض إلى أن بـرود الممـثلة أضر بالاستحضـار التاريخي لهذه الشخصية ـ لكن. ألم يكن ذلك من شروط العصر ؟

وبالـبذخ الـذي عودنـا عليه الأمريكيون قررت مترو–غلدوين– ماير أن تـروي لـنا أفـراح وأتـراح الملكـة مـاري أنطوانيت أيضاً سنة ١٩٣٨. وكانت نقطة الانطلاق من خلال اقتباس سيرتها الذاتية المتميزة التي وضعها ستيفان زفـايغ سـنة ١٩٣٢. لكـن واضـعي السيناريو في هوليود لم يلتزموا بالحكاية الموثقـة وذات الصـلة بالواقع التاريخي. يبدأ السيناريو في فيينا حيث تتقبل امـبراطورة النمسـا مـاري تيريـز التهاني بزواج ابنتها الموشك من وليّ العهد الفرنسـي. ثـم تصـل الأرشـيدوقة إلى كامبياني وتصاب بخيبة أمل أمام زوج المسـتقبل الأخـرق، والمـثير للسـخرية، مقارنـة بإخوتـه الأنيقين... وفي ليلة العـرس تـنهمر دموعهـا بعـد انسحاب لويس الذي صارحـها بحبه للساعات الدّقاقـة وعجـزه الجنسي. ولكي تتشاغل عن الأمر فإنها تعمل بنصائح دوق

---

(١) ومـع ذلـك فهـو مؤرشـف تحت عنوان «الزنابق الحمراء» في كاتالوج أفلام غيلبير المخصص لتعليم السينما.

أورلـيانس ـ وهـو شـرير الحكايـة ـ وتنكـبَ عـلى المشـاركة في الحفـلات الصـاخبة والمغامـرات المجـنونة. وفي إحـدى المـرات تـتعرف عـلى الكونت آكسل دي فيرسن... ثم تأتي قضية "العِقد" التي ستمس بشرفها.

استُقبل الفيـلم بـبرود في فرنسـا، على الرغم/ وبسبب طابعه الباذخ، والمـبالغ في بذخـه إلى حـد الـتكلف. وقـد كتب أحد النقاد[1] ساخراً: "قدّم السـيد فـان دايـك، بـذوق وعـناية، وبالكـثير من المؤثرات المشـهدية، فرجة مدهشـة حافلـة بالـريش والحرير والأحجار الكريمة وبالحدائق على الطريقة الفرنسـية والـثريات المزخـرفة. إنـه عـرض فرجوي وليس فيلما تاريخياً!" وكأن الأمر، يتعلق، بالأحرى، بشريط يغص بالبدلات المبالغ في تخيلها من أجـل التركـيز عـلى مأسـاة العشاق الذين عصفت بهم الثورة، أولا وقبل كل شئ. ومـن هـنا جـاءت الـتجاوزات العديـدة للواقع التاريخي والتي دفعت بمجلة رصينة وحذرة هي "سينماتوغرافي فرانسيز" إلى ابداء " كل التحفظات عـلى التفاصيل الإباحية، والمبالغة في فانتازيا الموضوع حيث يخضع التاريخ إلى التّصـرف بشـكل لا يمكـن غفرانه، وكذلك من خلال المبالغة القصوى في نوع الأزياء التي ترتديها أبرز الشخصيات في هذه التراجيديا!"[2].

وهـذه المـآخذ تخـص الشخصـيات وكذلك المواقف. إذ يُقدم لنا لويس السـادس عشـر غلـيظاً، أبلـه، خَـرعاً، مولعـاً بالميكانـيك كمـا يـنبغي، أي كشخصـية كاريكاتوريـة تقريـباً. وفي المقـابل كانـت صورة ماري أنطوانيت ـ وتـؤدي الدور النجمة الرائجة نورما شيرر ـ خفيفة ومجمَّلة حتى لا تظهر في منـتهى السـماجة. وأدى ذلـك إلى ظهورهـا في منـتهى الغـنج والـتأنق، أي

---

(١) ميشال جيراك. في مجلة "سيني موند" العدد ٥٤٦ ، ٥ نيسان/أبريل ١٩٣٩.

(٢) العدد ١٠٨٥ ، ١٩ آب/ أغسطس ١٩٣٩.

"نجمة" أكثر منها ملكة فرنسا، لأنها تفتقر أيضاً إلى كبريائها وإلى عجرفتها الملكية التي كثيراً ما أغضبت أعداءها. ويتعرض هرفي دومونت بحق إلى "تمثيلها شبه الكوريغرافي" (تصميمات الرقص) الذي "يعمّق، مثل رقصة ثلاثية، نزق الاجواء وسطحيتها المنحطة"[1] أما الممثل تايرون باور فقد أدى دور فيرسن بلا حماس، وبمسافة الانفصال المهني نفسها، كما في أدواره التاريخية الأخرى.

ألا يمكن استحضار بذخ قصر فرساي، خلال حكومة ما قبل الثورة، إلا في فرنسا؟ ألا يحق لنا أن نأمل، أو ربما نطالب بفهم أفضل للشخصيات التاريخية وعصرها، وكذلك الشأن بالنسبة إلى استخدام الديكورات الواقعية حتى تكتسي الحكاية بأصالة أكبر؟ في العام ١٩٢٣ حصلت شركة سيني رومان (سينما الرواية) ولأول مرة، على ترخيص من وزارة الفنون الجميلة لتصوير المشاهد الثورية من فيلم "الطفل الملك" داخل قصر فرساي، أي في المكان ذاته الذي دارت فيه الأحداث. وهذا ما توصل إليه ساشا غيتري أيضاً سنة ١٩٥٣ عندما أراد أن يروي لنا حكاية القصر الشهير. وإذا كان قد توسع كثيراً حول حكم لويس الرابع عشر فإن المرحلة التي تعنينا حالياً لم تُذكر إلا عبر استحضار لا يخلو من ثقل لـ "قضية العِقد".

لقد كانت سيرة ماري أنطوانيت التي شرع جان ديلانوا في إعدادها، سنة ١٩٥٥، أكثر دقة على المستوى التاريخي، مع ميشال مورغان في دور الملكة وجاك موريل في دور لويس السادس عشر. ومع ذلك استقبل الفيلم استقبالا سيئاً، سواء في مهرجان "كان" أو في القاعات الباريسية. ومن بين

---

(١) في مجلة ترافلنغ: العدد ٣٧، صيف ١٩٧٣.

المآخذ التي سجلت عليه، فضلا عن البرود الملازم لكل أفلام هذا المخرج، تلك المواقف الدرامية التقليدية التي جعلت المغامرة مع فيرسن. على سبيل المثال، مجرد "مسرحية هزلية خفيفة (فودفيل) لا تخلو من مسحة تراجيدية وتجمع بين الثلاثي التقليدي: الزوج والزوجة والعشيق"(حسب جورج سادول). ولا شك أن الحبكة تبدو متكلفة قليلاً ومصطنعة؛ غير أن العمل في مجمله جدير بالاحترام أكثر، من زاوية اعتناء المؤلفين بتبرير تصورهم للوقائع، وكذلك مساهمة فيليب أرلنجيه في كتابة السيناريو. "أنا وزيمر، أردنا تسليط الضوء على المرأة الشابة الطائشة في بداية الحكم ثم تحولها إلى ملكة مثيرة للشفقة في النهاية. لقد تجنبنا السقوط في تلك الكليشهات من الحب الرومنسي بين ماري أنطوانيت وفيرسن، وذلك توخياً للدقة التاريخية. من المؤكد أنها أحبت كثيراً ذلك الكونت السويدي الشاب، غير أنها كانت طائشة وسريعة الغواية. ولقد أحبت النساء أيضاً..."[١].

وحتى لو كان هذا التأويل قابلاً للنقاش ـ وهو غير مُدرك كثيراً في الفيلم ـ فقد حاول القسم الأول بكامله، والذي يسبق الثورة، تصوير سلوك ماري أنطوانيت وتبريره: أجنبية متزوجة من رجل شريف وطيب غير أنه ينوء تحت أعباء مسؤولياته. فوجدت نفسها فجأة في خضم الدسائس والملذات السهلة داخل البلاط الفرنسي. ولم تستطع مقاومة الإغراءات وظنت أنها حرة في احتقار الوضيعين من دون أن تتحفظ في إعلان مشاعرها إزاء فيرسن أمام الحاضرين من فضوليين وثرثارين ونمامين يعج بهم بلاط فرنسا. إن النوايا واضحة: تقديم ماري أنطوانيت كضحية للوسط الذي تعيش فيه

---

(١) كتاب "جان ديلانوا"، منشورات ديجاريك ١٩٨٥.

مـن أجل كسب تعاطف الجمهور معها، وبالتالي إدانة المصير المرعب الذي آلت إليه.



أمـا الشـعب الـذي كـان ـ كمـا نعـرف ـ يعيش حياة كادحة ومضنية وعرضـة للاضطهاد، فلم تكترث السينما بتصويره في مرحلة ما قبل الثورة، إلا عرضـاً. وهكـذا فـإن د. ف. غريفيث في اقتباسه لـ "اليتيمتان" سعى إلى تفسـير أسـباب الثورة باظهار حفلات جنسية إباحية في قصور الاقطاعيين، ومشاهد لحفلات راقصة ومآدب في البلاط، تتخللها مشاهد سريعة لشحاذين عـلى الأبـواب، وباريسـيين يـتدافعون عـلى المخابـز والأفـران بيـنما الارسـتقراطيون يسـتحمون بالحليـب. وفي مخـتلف الاقتباسـات لـرواية سـاباتيني "سكاراموش" نرى فلاحاً بائساً وهو يُقتل على يدي الحارس لأنه تجـرأ عـلى الصيد في أراضـي المركـيز، وهـو الأمر الذي يؤجج غضب ذلك النبـيل الشـاب بسبب تأثره بالأفكار الجديدة، كنقطة انطلاق نحو مغامرات سـوف تتواصل خلال الاضطرابات. كذلك لم يُظهر شريط "ماري أنطوانيت" الهولـيودي اهـتمامًا أفضـل بمشـكلة الشـعب المضطهد: فنحن نراه في بعض المشـاهد السـريعة يعـرق وهـو يجرُّ عربة أو ينقل نصيبه من الفحم أو يقذف عـربة الملكـة بالحجـارة، مـن أجـل تفسـير تمرّده. لكن، ما إن يفلت حتى يظهر وجهـه الحيواني الكريه.

وحـتى في فرنسـا كانـت التلمـيحات قلـيلة. فقـد أشار جان رينوار في "المارسـييز" إشـارة مقتضـبة إلى هـذه الاوضاع من خلال مشهد يصور الحكم عـلى الفـلاح بسـبب استيلائه عـلى حمامـة مـن أراضي الاقطاعي. وفي هذا المـنحى كـان يمكـن لفيـلم "غاسبار دي باس" المقتبس سنة ١٩٣٥ من رواية

لجـان إيكـار أن يكـون ايجابـياً أكثر. فالشخصية كانت موجودة فعلاً: كان غاسـبار بويس، عشية الثورة، من الصعاليك. ويروي الفيلم كيف شنق والده على يدي ابن مستشار في برلمان ايكس، ليلة سكر. فاختبأ غاسبار في منطقة الاسـتيرال وتحـول إلى قاطع طرق ومدافع عن البسطاء، إذ يقول: "لا وجود إلا لـنوعين من اللصوص؛ الذين يسرقون الفقراء كي يعطوا للأغنياء، والذين يسـرقون الأغنـياء كـي يعطـوا الفقـراء." وخـلال أحداث الفيلم يظهر ميرابو معلـنا بـلهجة حاسمـة أن مطالب الأغنياء وابتزازاتهم سوف تؤدي حتماً إلى الثورة. لكن الفيلم، مع الأسف، ضعيف، كثير الثرثرة، وغير متوازن بسبب الأداء الـرديء للمـثل ريمـو الـذي يسـرق نجوميـته مـن الـبطل الـتاريخي الحقيقي، أي من غاسبار نفسه.

لقـد ألهمـت مـرحلة مـا بعد الثورة بعض الأعمال الخيالية التي تعتبر أقـرب إلى المسلسـل الـروائي مـنها إلى الاستحضـار التاريخي. غير أن فيلم "سـكاراموش" الـذي أخرجه جورج سيدني سنة ١٩٥٤ يبتعد قليلا عن هذا التصـنيف. وكذلـك الحـال بالنسـبة لفيـلم "الزنـبقة السـوداء" الذي أخرجه كريسـتيان جاك ١٩٦٣ "اقتباساً عن رواية ألكسندر دوما". والحال أن الفيلم لا يمـت بصـلة إلى روايـة دومـا الـتي أخـذ منها عنوانها. كما أن الأحداث تجري في هولندا خلال القرن السابع عشر. ومن باب الترفيه المحض تجري الحـبكة في العام ١٧٨٩ وتقدم لنا بطلا مقنَّعاً على طريقة زورو، يسلب طبقة الـنبلاء ويوقـع عـلى أعمالـه بوضـع زنـبقة سـوداء، كما يذلّ ضابط الشرطة العاجز عن اعتقاله. ومامن تصوير للواقع الاجتماعي في الفيلم باستثناء بعض البذاءات ذات النزعة الفوضوية متأتية من واضع الحوار هنري جونسن.

ويسـتجيب إنتاج "ليدي أوسكار" سنة ١٩٧٨ إلى الاعتبارات نفسها: فالفيـلم أخـرجه جـاك ديمـي في فرنسا باللغة الانجليزية لمنتج ياباني. وهو

يقتبس قصة مصورة وضعها ريكو ايكيدا المشهور في اليابان، بعنوان "وردة فرساي". ومن حسن الحظ أن المخرج انكب، في السيناريو، على اضفاء بعض المصداقية والروح على التحولات والمشاكل التي تمر بها فتاة من طبقة النبلاء. متنكرة في زي رجل، إلى أن تصير حارساً شخصياً للملكة ماري أنطوانيت، وتجد نفسها، بالتالي، متورطة في أحداث الثورة. والفيلم لم يوزع في فرنسا إلى حد الآن. ويقول ج. ب. برتومي الذي تمكن من مشاهدته في نسخته الأصلية " نجد فيه جرعات محسوبة، تجمع بين التاريخ والخيال. الفرجوي والحميم، الفعل والاحساس، الفكاهة والقسوة" ويذهب أيضاً إلى أن المخرج جاك ديمي، توصل كذلك إلى تقديم لوحة موجزة لكنها كافية عن القوى المتصارعة، وذلك عبر المغامرات الخيالية التي تتضمن قصة الحب بين ماري أنطوانيت وفيرسن و"قضية العِقد"... "كان على أوسكار أن تدرك كيف تتوصل إلى التصالح مع نفسها، كما كان يتوجب عليها اختيار معسكرها، معسكر الشعب في مواجهة ذوي الامتياز من طبقتها... لقد اختار ديمي مجدداً أن يقدم صورة عن المجتمع الذي تدور فيه حبكة الأحداث بمثابة تكتلات كبيرة متعارضة...(ومن المؤكد) أن هذه الرؤية في منتهى التبسيط والايجاز؛ ذلك أن ديمي يغفل، داخل القوى الفاعلة، كلاً من البورجوازية وطبقة الفلاحين، وسكان المقاطعات ورجال الدين (الاكليروس)...(لكن) المخرج يبدي اهتمامًا بتقديم صورة ولو سريعة، لمجتمع قيد الاحتضار، تنهض من أحشائه قوى جديدة، وتختلط فيه الحكايات الصغيرة اختلاطاً وشيجاً بالحدث الأكبر"[1] .



(١) كتاب "جاك ديمي" نشر أطلنط ١٩٨٠.

تمرّد ؟ كلا ، إنها ثورة !

« إلى السلاح ! إلى السلاح ! ولنحمل
جميعنا رايات خضراء بلون الأمل »

كميل ديمولان

شكل الاستيلاء على سجن الباستيل يوم ١٤ تموز/يوليو ١٧٨٩ أول حدث ثوري عالجته السينما. ولم تحظ اجتماعات ممثلي الطبقات الثلاث، ولا إقامة الجمعية التأسيسية، ولا " قسم قاعة التنس"، بسيناريوهات تُذكر باستثناء بعض التلميحات. والواقع أن ذلك اليوم العنيف الذي تفجرت فيه جميع الأهواء أدّى إلى حدث مدوّ وغير متوقع، تم استغلاله لاحقاً لأهداف حضارية. وعندما اختارته الجمهورية الثالثة يوما وطنيّاً فقد جعلت منه رمزاً لانتصار الأفكارالديمقراطية على التعسف الملكي. وهكذا أفرغته من حقيقته الأصلية كي تضفي عليه صبغة الشرف وتجمّله بألوان ساطعة لحدث سعيد ومنقذ. وحتى السينما لم تتعرض إليه إلا ضمن هذه الصيغة في أغلب الأحيان.

ولا شك أن مثل هذا الحدث، مع ما يحمله من أهواء وايديولوجيات، من شأنه اغواء السينما ذات يوم، بطابعه الفرجوي القوي على الأقل. ولكن من السهل الاعتراف بأن الصعوبات المالية كثيراً ما أثنت العزائم. لذلك

كانت الأفلام التي تعرضت لهذا الحدث بتفاصيله نادرة جداً. ولقد كان هناك مشهد في فيلم "ماري أنطوانيت" الفرنسي (١٩٠٣) يتعرض إليه بسذاجة. وفي فيلم المخرج لوبيتش عن "مدام دو باري" (١٩١٩) يتم استحضاره بشكل عابر. أما رينوار في "المارسييز" فقد أشار إليه أثناء الحوار، من دون إظهاره. وذلك ما كانت عليه الحال في "ماري أنطوانيت" لجان ديلانوا. وحدهم الأميركيون تمكنوا، بفضل وسائلهم الضخمة، من استحضار مشاهد الرعب والهياج. وهذا ما فعلوه في مختلف اقتباسات "حكاية مدينتين".

تتحدث رواية تشارلز ديكنز بأسلوب "الرواية السوداء" عن مغامرات نبيل فرنسي (جنتلمان) جاء من لندن خلال اندلاع الثورة من أجل الدفاع عن مدير متهم ظلماً، ولم ينج من المقصلة إلا بسبب تضحية أحد الأصدقاء. ومن أجل ايجاد الاطار التاريخي لحكايته اعتمد ديكنز كثيراً على كتاب توماس كارلايل "تاريخ الثورة الفرنسية"، ومنه استقى غنائيته الرومنسية. ويشكل الاستيلاء على سجن الباستيل الحدث التاريخي الوحيد الذي يعتبر جوهرياً لحبكة الكتاب الروائية المتخيلة. ولقد اقتبس السينمائيون البريطانيون رواية كاتبهم الكبير ثلاث مرات من دون أي تميّز أو قوة، إلى حدّ أن تلك الأفلام الثلاثة لم تعرض في فرنسا. وبالمقابل عرضت الاقتباسات الأمريكية وأثارت الكثير من تعليقات النقاد المهووسين باستحضار التاريخ القومي. وكانت بعض ردود الفعل في منتهى التقريظ.

وهكذا ظهر في آذار/ مارس١٩١١ أول اقتباس أنتجته فيتاغراف تحت عنوان "الباستيل". وعلّق محرر "سيني جورنال" على ذلك الاستحضار التمثيلي للأحداث بالقول: "مرتدين أزياءهم التي تعود إلى "الزمن القديم".

هـا هـم أولاء الاشـخاص المشـهورون عبر التاريخ، يمرون؛ الاشخاص الذين لعـبوا أدوارهـم المأسـوية في ذلـك الإعصار الاجتماعي: المركيز طبعاً، بفسقه ووقاحـته؛ رجل الشعب، الطبيب المتأثر بـ "العقد الاجتماعي" والذي يدفع حريـته ثمـناً لرغبـته في أن يكون عادلاً؛ وأخيراً الشعب الذي يحطم أغلاله ويستولي على الباستيل...".

" يـدوّي التصـفيق كـلما عـبَّر المشـهد الـذي يمـرّ بالشاشة عن مشاعر المـتفرجين في القاعـة. يموت المركيز مطعوناً بخنجر رجل من عامة الشعب: إنهـا الكفّـارة. تهـليلات حماسـية تحـيّي طعنة الخنجر المحرّرة لأنها تعبّر أصدق تعبير عن الارادة الشعبية والروح الثورية"[1].

في العـام ١٩١٩ قُدمـت " قصـة حـب أيـام الثورة" وهي نسخة ثانية أكـثر بذخـاً، أنـتجها ولـيم فوكـس. وكانـت مـن الطـول بحيث عرضت في جـزءين. ولم يـبخل علـيها رونـيه هرفـيون بـالمديح: "... كـان الاستحضار الـتاريخي لحـيّ سـان أنطـوان والباسـتيل بدقـة تاريخـية. ما من مغالطات تاريخية، مامن أخطاء في الذوق أو في الاخراج، كل شئ، ابتداء من الأزياء والأسـلحة، مـروراً بالأواني اليومية البسيطة في ذلك العصر، استخدمت مع اهتمام واضح بالحقيقة التاريخية.

" إن اللوحـات المتعاقـبة هـي روائع تجمع بين الحركة والواقع. ولقد أُحسـن تصـوير هجـوم الشـعب المسـلح عـلى رمـز الاسـتبداد الملكـي. هـذه السـمفونية الجامعة بين المواجهات والوجوه الشعبية الخارجة من حي سان أنطوان جرى تصويرها بواقعية مذهلة...

---

(١) سيني جورنال، ٢٠ أيار/مايو ١٩١١ .

" ثمة مشهد يستحق تنويها خاصا، إنه مشهد استسلام القلعة القديمة، الجسر المتحرّك يقع للتو. الحراس يبذلون محاولة أخيرة، من دون جدوى؛ الشعب يهجم على الباستيل، اشتباك مع آخر فلول الجنود، القتال في كل مكان، كوى الرماية، الأروقة، الخنادق، وأخيراً تحرير كل المعتقلين"[1].

ظهرت النسخة التي قدمتها مترو ـ غولدوين ـ ماير سنة ١٩٣٥ على الشاشات الفرنسية بعنوان "مركيز سان ايفرمون". كان الفيلم مشغولاً بعناية لكنه يفتقر إلى الأصالة والابتكار، بسبب التكلف الذي كرسته الشركات الكبيرة ومعاناة مخرجه جاك كونوي من ضعف الشخصية. فلم يتجاوز الاستيلاء على الباستيل متطلّبات الحبكة. وهذا ما يفسر المواقف المهذبة والخالية من الحماسة لدى النقاد. وهكذا يمكننا أن نقرأ في مجلة " سيني موند" الشعبية: " تدور أحداث القصة ما بين ١٧٨٩ و ١٧٩٣ وهذا ما يسمح لنا بمشاهدة عملية الاستيلاء على الباستيل كما تستحضرها لنا هوليود بضخامة. لا أدري ان كانت الأحداث قد جرت في الواقع كما صورها الفيلم. غير أن عدد الممثلين والتكاليف الباهظة لم يشكلا عائقاً. وما يحقق النجاح لهذا الفيلم المفرط في طوله وكثافته وتكلفه هو حسن توزيعه"[2].

وبشكل عام جرى تقديم الاستيلاء على الباستيل انطلاقاً ممّا آل إليه لاحقاً: نهاية الحكم المطلق، وكان هذا شأن الأفلام الروائية الخيالية التي سعت إلى تأطير الأحداث ضمن سياق تاريخي معروف. وهكذا فان

---

(١) البريد السينماتوغرافي، العدد ٤٩، بتاريخ ٦ /١٢ / ١٩١٩ .

(٢) سيني موند، العدد ٤٥٢، بتاريخ ١٠ /١٢ /١٩٣٦، نقد أوديل كامبييه.

د. ف. غريفيث، عندما وضع حبكة " اليتيمتان" في بداية الثورة، صوّر للمشاهد الأمريكي حشود الثورة وهي ترقص " الكارمانيول" وتنزل الأرستقراطيين من عرباتهم من أجل شنقهم. وتقاتل جنود الملك . ثم تستولي على الباستيل طبعاً. وذلك باتقان وحشد للممثلين.

وإذا نظرنا إلى ماهو أقرب إلينا، وجدنا أن الحدث قد صور ضمن إنتاج إيطالي فرنسي مشترك ذي صبغة تجارية. ففي " نفَس الحرية " (أندريه شينييه ـ ١٩٥٦) نجد تحريكاً ضخماً للحشود غير أنه لا يخلو من ضعف في تقديم الحكاية. ونجد الحدث نفسه في " الزنبقة السوداء" مع أنه لا يظهر مباشرة. ذلك أن البطل المقنّع يكون سبباً في تحقيق ذلك النصر. لأنه تمكن من إعاقة فيلق من الجيوش الاجنبية كان يزحف على باريس(!)

وفي "ليدي أوسكار" لجاك ديمي الذي نقّح السيناريو الياباني من أجل إضفاء مصداقية على الأحداث، يظهر الاستيلاء على الباستيل باعتباره نتيجة منطقية لتطور الأحداث.

إنها حصيلة هزيلة. وأنْ يكون هذا الحدث الثوري مجرد حلقة دعائية غنية بالحركة لدى السينمائيين الأجانب، فهو أمر يمكن التسليم به بسهولة. أما الغريب فهو عجز الفرنسيين، أمام حدث يعتبرونه عيداً قومياً.



عودة الخبّاز والخبّازة والصبي

« لم يكن النظام القديم سوى عبودية، وفي
هذه الحال، كانت الثورة أسلم الواجبات»

لافايات

يوم ٥ تشرين الأول/أكتوبر/١٧٨٩ تجمع حشد كبير ـ من سبعة إلى ثمانية آلاف شخص وفق الشهود ـ وكانت الأغلبية من النساء. تولى قياديون من الشعب إثارتهم، وانضم إليهم أفراد متنكرون في أزياء نسائية. توجه الحشد تحت أمطار غزيرة إلى قصر فرساي. وفي الغد نقلوا " الخبّاز والخبّازة وصبي الخبّاز" إلى قصر التويليري حيث مقر السلطة التنفيذية آنذاك. ذلك أن النقص الكبير في الخبز شكل ذريعة لذلك الهجوم؛ غير أن أسباباً أعمق حركت المحرضين: إذ كان الأمر يتعلق في الحقيقة باجبار الملك على تصديق قرارات مجلس النواب. فكان يوم آخر من الاضرابات التي لم يستطع لافايات ولا الحرس القومي اخمادها. فقُتل عدد كبير من الحراس الشخصيين ونهبت المساكن. ولم تتمكن الملكة من النجاة إلا بواسطة الهرب. وكان قرار العودة إلى العاصمة الذي توجب على لويس السادس عشر اتخاذه، وسط الاضطرابات والهياج، بمثابة محنة حقيقية بالنسبة للعائلة المالكة. لقد أمسى الحكم الملكي تحت رحمة الأمزجة والغضب الشعبي.

وهـذا موضـوع ذهـبي للسينما الفرجوية. وهو يختلف عن موضوع الباسـتيل لأن أمكـنة حدوثـه مازالـت موجودة وهي مناسبة جداً لاستحضار تلـك المـرحلة المضـطربة بطـريقة فـرجوية. مـع ذلـك فإن السينمائيين الذين سـلكوا هـذا الدرب نادرون جداً. وهو درب شائك لا محالة. فالتاريخ حاول تجمـيل هـذه المـرحلة الحاسمـة. والحقـيقة انهـا مـرحلة غـير مشرفة كثيرا للثورة. وكل المؤرخين المؤثرين، حتى أولئك المناصرون للثورة ـ ومنهم ماتييز الـذي تحـدث عن" أهوال" ذلك اليوم ـ حاكموه بقسوة. ولا شك أن ذلك قد أثر في المنتجين الذين لم يميلوا كثيرا إلى ارضاء جزء من زبائنهم. لذلك نجد أن تلـك الحلقـة مـن أيام الثورة لم تقدم إلا ضمن بعض أفلام السيرة الذاتية التي تحدثت عن مصائب ماري أنطوانيت والعائلة الحاكمة .

ومـن أجـل تمثـيل هـذا الحدث ـ أو جزء منه على الأقل ـ كُرس سـنة ١٩٢٣ جـزء مهـم مـن روايـة سـينمائية متميزة، وضعها الفرنسي بيار جـيل بعـنوان "الطفـل الملـك"، لأحداث متمحورة حول شخصية وليّ العهد الـتعس الحـظ. ولقـد كتـب المؤلـف يقول: "هدفنا الوحيد في هذه الصفحات الصادقة هو عدم تشويه طبائع الشخصيات الشهيرة، والتزام الموضوعية أمام ما جرى من أحداث أثناء محاولة استعادتها".

أخرج الفيلم جان كيم. ومكنته وزارة الفنون الجميلة من استخدام حدائـق فرسـاي وأجـنحة القصـر. ولقـد أحسـن تقديـم الحبكة والجمع بين شخصـيات متخـيلة وتلـك المعـروفة ـ العائلـة المالكة، الكونت دي فيرسن، وقادة الثورة ـ ورسم بنجاح متفاوت بعض الأيام الثورية.

وكـان استحضار أيام تشرين الأول/أكتوبر متطابقاً مع وجهـة نظر سـكان القصـر. كمـا أن الفيـلم كله من منطلق النظرة ذاتها، وذلك من خلال

شخصية فيرسن محور الحبكة. ولا شك أن الأحداث قُدمت وفق ضرورات الحكاية، لكنها لم تكن لتبتعد عن الوقائع التاريخية. وهكذا نرى محرضين يؤلّبون سكان باريس ضد الملك الذي رفض توقيع المرسوم المتعلق بمصادرة الحبوب. وبدا السخط مقتصراً على هذا الوجه من المشكلة؛ ثم ننتقل إلى قصر فرساي حيث ينتشر الخبرالسيء ، ويلجأ لافايات إلى اتخاذ إجراءات أمنية. يقضي الشعب ليلته مخيما أمام القصر (صورة جميلة تشوبها حمرة). يقنع لافايات الملك بالتوقيع. وكان الهدوء سيعود صباحاً لولا أن شخصية متخيلة- فارس مالوري - تتدخل، رغبة منها في الانتقام من فيرسن، فتطلق النار على الناس وتصيب فتاة بجرح مميت، الأمر الذي يثير غضب الشعب فتتدفق الحشود هاجمة على القصر. "ونشاهد ذلك الحشد المهدد يتقدم بلا رحمة عبر السلّم المرمري العريض، ويقلب كل شيء لدى مروره. ونشاهد مقاومة فيرسن ولافايات...ونظل مشدودين إلى تلك اللوحة التي تجعلنا نعيش حقاً مأساة ١٧٨٩ !"[1] عندئذ تظهر العائلة المالكة على شرفة البلاط المرمري، وبعد الهتاف توافق على الالتحاق بشعب باريس. يقف الشاب لازار هوش بجانب باب العربة الملكية، ونشاهد انطلاق العربة، من دون أن نتابع رحلتها المضنية كاملة، ووصولها إلى قصر التويليري المهجور.

هذا الحدث لم يتم تقديمه في "ماري أنطوانيت" الأمريكية لسنة ١٩٣٨. وحتى الأيام الثورية تم تكثيفها في يوم واحد. وبالمقابل فإن فيلم جان ديلانوا (١٩٥٦) سعى إلى تقديم الأحداث بدقة أكبر. وعلى الرغم من بعض التفاصيل المخالفة للوقائع التاريخية (رحيل الموكب الملكي في يوم مشمس بعكس الواقع!) فقد أغنى المشاهد ببعض الاقوال التي نقلها الرواة،

---

(١) ج. س. رايل، "سينيا" العدد١٠١، بتاريخ ١٩٢٣/١٠/١

الأمر الذي أضفى بعض العظمة المأسوية على تلك اللحظات التاريخية. ففي مشهد الشرفة مثلا، يصرح لافايات متوجها إلى الحشد: لقد خُدعت الملكة! وهي تعِد بأن ذلك لن يحدث مرّة أخرى! تعِد بحب شعبها والتعلق به...تعلّقَ يسوعِ المسيح بالكنيسة!" ثم تظهر ماري أنطوانيت صحبة أبنائها، ويصيح الجمهور: "الملكة فقط! الأطفال لا ! " الخ. ويلي ذلك العودة إلى باريس، ومواقف الشعب الحاقد، وصولا إلى قصر التويليري المغبرّ والكئيب، في إشارة إلى الأسباب التي سوف تدفع بالعائلة المالكة إلى الهروب، ودائما بمساعدة فيرسن الوفي.

وتعرّض ساشا غيتري بدوره إلى هذه المرحلة الثورية في " حكاية فرساي" بطريقة مبتكرة وشخصية كما هي العادة عنده. في غرفة الملك يشير ريفارول إلى أن أفراد الشعب قرفوا من الأعمال التي يقومون بها "العامل لا يكمل عمله ويقول "سوف يمشي الحال...!" ويجيبه المزارع "سوف يمشي الحال...سوف يمشي الحال! ومن كثرة تكرارهذه الكلمات أخشى أن ينشدوها ذات يوم..." ويشرع هو في إنشادها متزامنا مع الحشود المتقدّمة نحو قصر فرساي. وأمام القضبان تلوح "فتاة تجيد الغناء" ـ إيديث بياف ـ تنطلق من بين الرماح وتنشد بينما الحشود تردد اللازمة. ثم نشاهد استحضارا تاريخيا لحدث لم يقدمه أي عمل آخر: وفد من المتظاهرين ـ كانوا في الواقع اثنيْ عشر شخصًا، وفي الفيلم ثلاثة فقط ـ يستقبلهم الملك، فيبدو عليهم التأثر، ويغمى على واحدة منهم، هي العاملة لويزون شابري. فيطمئنهم الملك ببذل كل الجهود من أجل تموين باريس بالحبوب. وبمساعدة الشمس كان المشهد في غاية الجمال. وبدا الملك انساناً طيباً، والشعب مرحاً. وما أبعدنا عن حقيقة الأحداث عندما نتذكر أن الجمهور كاد يمزق أعضاء الوفد، ظناً منه أن هناك خيانة قد حدثت!

مجازفات عربة ملكية

« لم يعد هناك وجود للملك فرنسا »

لويس السادس عشر

أدت الأزمة الدينية الناجمة عن إنشاء الدستور المدني لرجال الدين، وانقسام الثوريين. والإذلال اليومي للعائلة المالكة في قصر التويليري، إلى حث لويس السادس عشر على وضع حد لخضوعه الظاهري والانصات إلى الآراء التي كانت تنصحه بالهروب. هكذا، وفي ليلة ٢٠ إلى ٢١ حزيران / يونيو ١٧٩١ لجأ الملك والملكة وأبناؤهما والمربية وأخت الملك ووصيفتان، إلى الهروب خلسة، متنكرين، من قصر التويليري، للالتحاق بجيش المركيز دي بويي الذي ظل وفيا للملك في مقاطعة اللورين. وكان فيرسن الوفي هو الذي هيأ مراحل الهروب بعناية واستدعى العربة البرلينية الضخمة والضرورية لهروبهم ونظم عملية الخروج من باريس. لكن تراكم التأخر في مختلف مراحل العملية، وحذر الجمهور من تحركات الجيش غير المعتادة، وعدم تبصر الملك الذي سرعان ما تم التعرّف عليه... كل ذلك أدّى إلى توقيف الهاربين. بفضل نباهة مدير البريد درويي ـ الذي تباهى لاحقاً باعتقالهم ـ ونقلوا تحت حراسة مشددة وفي ظروف قاسية إلى باريس حيث استقبلهم الشعب، بتنسيق مسبق، في حقد صامت ومثقل بالتهديدات.

هـذا الحـدث الحاسـم الـذي أودى بالثقة التي كان يكنها بعض الفرنسـين لملكهـم أثـار اهـتمام المؤرخـين في القـرن التاسع عشر، كما جذب المؤلفـين المسرحيين في عصر راجت فيه المسرحيات التاريخية رواجاً واسعاً. وهكـذا كتـب هـنري لافـيدان، بمسـاعدة ج. ليناترو ـ الذي نشر في الوقت نفسـه عمـلاً موثقـاً جـداً بعـنوان "مأسـاة فـاران" Drame de Varennes– مسـرحية ذات سـت لوحـات تاريخـية تـربط بيـنها حبكة خفيفة، بعنوان "فـاران" وقـد عرضـت في مسـرح سـارة برنار سنة ١٩٠٤. وبعد فترة قصيرة اهتم هنري لافيدان بالسينما الأكثر قدرة على بث الحياة في تلك الاستعادات التاريخـية. وهكـذا أعـاد، مـع زميله ليناترو سنة ١٩١٠ معطيات المسرحية نفسـها للسـينما بعـنوان جديـد هـو "نهايـة الملكـية" وأخرجها المدير الفني لشركة "فيلم دار" (الفيلم الفني) أندريه كالميت.

كـان الموضـوع فـرجوياً. ومع ذلك كان ينبغي انتظار العام ١٩٢٣ وظهـور الـرواية المصـوّرة "الطفل الملك" لمشاهدة هذا الحدث بتفاصيل أكثر، مـع جمـع بـين الواقـع الـتاريخي (وشـاية درويـي الذي تعرف على الملك، الحاجـز فـوق الجسـر، تدخـل وكـيل البلدية، البقّال صوص– صلصة!– ، الـتوقف في قـرية لاكـاف حيـث الـتحق موفـدو مجلـس الـنواب بالهاربين) وإضافة أحداث متخيلة (فيرسن يرافق العربة الملكية طيلة الرحلة، دور بارز لشخصـية مـالوري الخيالـية الـذي يحـث درويـي على الاسراع حتى فاران (كـان يعـرف بفضـل جواسيسـه أن الأمـر يـتعلق بالعائلة الملكية) وهو نفسه الـذي يهدّئ من غضب القرويين على الملك ثم يقضي على فيرسن حرقاً لأنه حـاول يائسـاً إنقـاذ الملكـة ووليّ العهد! وهنا أيضا كان التركيز على الوضع المأسـوي للعائلـة الملكـية، أمـا الشـعب فقـد تم تصويره كعصابات محرضين عنيفين وخطرين.

وقد عالجت مختلف الأفلام عن "ماري أنطوانيت" هذه الأحداث المأسوية والحاسمة في حياة الملكة، سواء الفيلم الألماني الذي ظهر سنة ١٩٢٢ عن ماري أنطوانيت أو النسخة الأمريكية الباذخة التي ظهرت سنة ١٩٣٨. وفي هذا الشريط الأخير صُوّر الحدث مطولا بأسلوب "الوسترن" مع مطاردة جهنمية حية ومتحركة، ولكن من دون اكتراث للحقيقة التاريخية. والأميرة دي لامبال هي التي تقوم بدور المربية؛ فنشاهد تحضيرات الملكة المضطربة وخروجها من القصر بتواطؤ من الحارس طولون، ثم القلق أمام موقع التفتيش في باريس مع فيرسن الذي يغادرهم بعد ذلك. ولدى الوصول إلى سان مينهولد يتهور الملك ويدفع أجر درويي بتقديم قطعة ذهبية عليها صورته ـ وتذهب الرواية التاريخية إلى أنه دفع بواسطة حوالة حكومية ـ وهكذا يتعرف عليه درويي. فيركض عبر الغابة ليخبر بلدية فاران. وفي طريقه يلتقي بفرقة من الخيالة فيدلهم على الاتجاه الخطأ. وفي فاران تتوقف العربة ويتردد "صوص" وهو يفحص تراخيص المرور النظامية، ويغضب درويي، فيتدخل أحد الخوارنة ويتعرف على الملك واضعاً بذلك حداً للتشويق الناجح، ومركزاً على التصرفات العدوانية لأفراد الشعب الثائرين.

وفي فيلم "ماري أنطوانيت" لجان ديلانوا يتم التعرض إلى هذه الحلقة التاريخية نفسها بجودة أقل ودقة أكبر. ورغم أن التركيز يجري على الحب المتبادل بين فيرسن وماري أنطوانيت فإن الاستحضار التاريخي يظل وفيا للوقائع ولا سيما في ما يخص سلوك الملك: لامبالاته طيلة الرحلة، تصرفه برفع الكلفة عندما تعرف عليه القاضي ديتيز في فاران، رفضه إطلاق النار على الناس لتسهيل عملية الهروب. وعلى خلاف لويس السادس عشر، في نسخته الأمريكية، إذ يظهر ساذجاً ومبتذلاً، يظل عمل

جـاك موريـل أكـثر دقـة وتدرجـاً في الظـلال: فالمرء يشفق على سلامة نيته وطيبـته، منـبع آلامـه ومصـائبه. وفي هـذا الفيـلم لا نشـاهد عودته إلى قصر الـتويليري بـل يتم اخبارنا بها فندرك العذاب الذي عاشه الملك وذووه طيلة الطريق وسط الشتائم والهزء. إنه فيلم أقل مستوى من الفيلم الأمريكي. لكنه يربح في مجال الصدق والدقة ما يخسره في مجال الحركة.



آخـر استحضـار سـينمائي للفـرار الملكـي، حـتى تـاريخ وضـع هـذا الكتاب، كان فيلم المخرج الإيطالي إيتوري سكولا "ليلة فاران" سنة ١٩٨١. انـه عمـل طمـوح جلـيل ومـتقن. ويتمـيز بخاصـية أنـه لا يسـعى إلى إظهار الحدث في حد ذاته، أو عملية هروب العائلة الملكية، بل -وهذا هو المقصد- ردود فعل مختلف الطبقات الاجتماعية، سواء البورجوازية أو الشعبية، إزاء الحـدث أولاً بـأول. وترتكـز نقطـة انطـلاق السـيناريو الـذي تخـيله سـكولا وسـرجيو أمـيديه عـلى واقعـة وشخصية تاريخيتين: " ليونار" حلاق الملكة العتـيد، الـذي، في الواقـع، استبق العـربة الـبرلينية، حـاملا حلـيّ الملكة أنطوانيـت وبدلـة الأبهــة الملكـية. وهـنا سـوف تنـتهي العلاقـة بالحقـيقة التاريخـية، إذ كانـت غاية الفيلم كما أوضح سكولا، تبصراً في الحدث وهو قـيد الحـدوث: "بـالفعل لا أهتم بالبرلين الملكية التي لا نراها قط، ولا حتى بـركّابها، بـل بعـربة أخرى تسير بالصدفة في الطريق نفسه، مع فارق بضع ساعات في التوقيت، وفيها يوجد رستيف دي لابروتون وكازانوفا والأمريكي توماس بين، وكونتيسة وصيفة للملكة أنطوانيت، وحلاقها، وقاض، وأرملة ثـرية، ومغنـية إيطالـية جذابـة، وصـناعيّ ثـري، وطالب تقدمي. وكما هو واضح تشكل عربة الجياد مجتمعاً مصغراً جمعت بين أفراده الصدفة. وكلهم شهود على لحظة حاسمة في مرحلة تدق أبواب عهد جديد."

"وفي هـذا السـياق، شكلت تلك الليلة، لحظةً من تلك اللحظات التي انتقلت فيها قيمة الانسان، بشكل حاسم، إلى مرتبة الصدارة، قيمة الانسان العـادي، الانسـان المتوسط، وبالتالي القيمة الانسانية. إن ملكاً يختم مهمته و"يغلق"، وشعباً متأثراً لكنه مصمم، يحب ملكه لكنه يعتقله، لهي مواضيع مقـربة مني وتؤكد لي مرة أخرى أن التاريخ لن يكون هو التاريخ ان لم يكن تـاريخ الفـرد أيضـاً: لـيس بوسـعنا الحديث عن التاريخ ان لم نتحدث عما يخلفه من آثار على الفرد"[1]

وهـذه النظرة الجديـدة هـي الـتي أضفت على هذا الاستحضار المتقن والدقـيق كل قوته وأصالته، بتلك الطريقة التي تجعل مصير كل فرد مرتبطاً بمصـير شـعب وأمـة. فهـذا كازانوفـا المسـن وقد ثاب إلى رشده هارباً بدوره وملاحقـاً، مـع تأسـف على لذة الحياة في الزمن الماضي؛ وذاك رستيف دي لابـروتون لا يـنفك يصغي إلى زمنه فيرمي بنفسه، كمؤرخ وقائع حقيقي، في مغامرة يشعر أنها حاسمة ويريد أن يكون أحد شهودها؛ وذلك طالب يحمل أفكـاراً جديـدة ويدمـن الخطابـات المطنـبة ويغـازل وصيفة زنجية شابة... وبرفقـتهم يأخذنا المخرج إلى فاران حيث الشعب اليقظ يهاجم بقالية الوكيل صـوص أيـن الـتجأ الهـاربون صحبة مرافقيهم المسلحين. ولا نرى من لويس السـادس عشـر ومـن مـاري أنطوانيـت إلا الأقـدام عـلى السلّم الذي هاجمه الشـعب، ولا نسـمع سـوى صـوتيهما، كمـا هـو شأن شهود المشهد. إنه في المحصـلة نوع من سلسلة أحداث جارية يتم استحضارها وابتكارها من دون مجاملـة أو أحكـام مسبقة، نـوع مـن "ريبورتاج" ينقله شاهد ليتحدث عما تمكن من رؤيته وسماعه وفهمه.

---

(١) "كُتيِّب الإشهاري" نشر شركة غومون.

انطلاق نشيد الحرب

« هلموا بنا يا أبناء الوطن فهذا يوم المجد قد أذن!»

روجيه دي ليسل

بعد هذا الفصل المثير للشفقة لم يبق أمام النظام الملكي الفرنسي سوى عام ونيف للعيش. ومن تلك المرحلة القصيرة التي شهدت أيضاً اعلان الحرب على بروسيا والنمسا، لم تحتفظ السينما إلا بواقعة واحدة ذات قيمة: ولادة "المارسييز" التي تحولت إلى نشيد وطني ودفعت بروجيه دي ليسل، وهو ضابط غير معروف، إلى الشهرة. لكنها كانت شهرة مؤقتة لأن ذلك الشخص لم يكن سوى مناضل بسيط، ولم يكن مسؤولا عن النجاح الذي حققه نشيده. وكان قد نجا بأعجوبة من المقصلة خلال حكم حكومة الرعب. لم تهتم السينما بذلك الشخص، من كان وإلى أين صار؟ ومع مرور الزمن وتطور الأحداث انتبه السينمائيون، في فرنسا كما في الخارج، إلى ضرورة التحدث عن أصل ذلك النشيد، وتأثيره، وكذلك دلالته في الماضي كما في الحاضر. ونعرف أن الثورة الروسية قد اندلعت على ايقاعه.

وهكذا أنتجت شركة غومون سنة ١٨٩٨ شريطاً قصيراً بعنوان "روجيه دي ليسل منشداً المارسييز" وظهر شريط آخر إيطالي لم يكن متطورا أكثر من

الشريط الأول سنة ١٩٠٨ بعنوان "مبدع المارسييز روجيه دي ليسل". وكان أهم فيلم يتعلق بهذا الحدث...ألمانيًا. غير أن إنتاجه سنة ١٩٠٨ يعود إلى ممثلَيْن أجنبيين هما الدانماركي فيغو لارسن والبولندية فاندا ترومان بعنوان (نشيد الحرب لجيش الراين). تولى توزيعه في فرنسا لويس أوبير. فخضع إلى الحذف والتحوير ثم قُدِّم من دون أية إشارة إلى مصدره باعتباره "شريطاً وطنياً" كبيراً. وذلك في شهر أيار/مايو ١٩١٤ ! ويتحدث السيناريو الموغل في الخيال عن رفض الناشر بوريلي لهذا النشيد، ونجاحه المدوّي في قاعة الأوبرا. بفضل المغنية جوديت التي تعلقت بالمؤلف الشاب وهو يعيش حياة الضنك والبؤس. ينتهي النشيد بنداء المجد الجماعي. وقد تبناه الجمهور وردده في الشارع بعد سماعه على خشبة المسرح. ومهما كان حسن النية في هذا العمل فان الحكاية لم تكن مقنعة لولا الترجمة الموغلة في الالتزام والتي جعلت من تلك "الاستعادة التاريخية" "فيلماً وطنيّاً!"

وهذه الملاحظات لا تنطبق على "المارسييز في نادي الكوردولييه" وكانت تشكل مشهداً من أنجح المشاهد التي صورها آبل غانس سنة ١٩٢٦ لأجل شريطه الضخم عن نابليون. تجري أحداث المشهد ـ وهي مختلقة تمامًا ـ في شهر حزيران/يونيو ١٧٩٢ : يشجع دانتون روجيه دي ليسل كي يقرأ نشيده في النادي الثوري الغاص بخليط من الرواد. فيردده هؤلاء تحت اشرافه بنبرة وطنية حماسية. وهذا المشهد لا يقدم، بالتأكيد، أي طابع تاريخي (فنحن نرى أيضاً بونابرت الشاب، وحيداً في زاوية، وهو يحفظ النشيد العتيد) وتكمن قيمته في الجانب الرمزي؛ في تلك الحمى الوطنية التي تلهب أمة بكاملها وترددها آلاف الحناجر بفضل مونتاج ايقاعي مدهش. وهؤلاء الممثلون ـ يقال إنه تم تجنيدهم من عمّال رينو المضربين ـ يتماهون، عبر العصور، بأسلافهم لسنة ١٧٩٢. وأدى ادخال الصوت على

المشـهد سـنة ١٩٣٤ إلى مضـاعفة قوتـه إلى مـا لا نهايـة. بفضـل " المـنظور الصـوتي" الـذي تبنـته شـركة بارامونـت. وكـان واحـداً مـن ابـتكارات آبل غـانس. وهـو يغلـف الجمهـور بغـلاف صـوتي شـامل. ويحثه على التحول بدوره إلى ممثل مشارك والدخول في الفيلم ومشاركة أسلافه في حماسة النشيد الوطني الثوري.

ولاشـك أن الصـوت زاد في نجـاح هـذا الـنوع من الاستحضار. فما إن ظهـر الفيلم الناطق حتى برزت مشاريع عديدة. وتم الاعلان سنة ١٩٢٩ عن عملـين منافسـين في فرنسـا. لكنهما لم يريا النور. وفي النهاية ظهر أول فيلم عـن المارسـييز في هولـيود سـنة ١٩٢٩. وكان شريطاً صوتيا، ناطقا، منشداً. قـررت إنـتاجه شـركة يونيفرسـال وبدأ باخراجه بول فيجوس تحت عنوان "المارسييز" ثم أكمله شخص غير معروف يدعى جون س. روبرتسون، وظهر بعـنوان "قـائد الحرس". وكان أقرب إلى كوميديا موسيقية متخيلة في جانب كـبير، مـنه إلى فيـلم تـاريخي بالمعنى الدقيق للكلمة، لاسيما وأن السيناريو يحـور الوقـائع بـتلك اللامـبالاة المـيزة للإنـتاج الهولـيودي. وهكـذا نشاهد روجـيه دي ليسـل جـنديا في خدمـة الملـك يـرتدي زي أوبيريت، وهو يعلم صـاحبة فـندق واقعـة في حـبّه، وتـتحول الفتاة العاهرة إلى رمز للثورة تحت اسـم مسـتعار هـو "المشـعلة"، وتطلب منها ماري أنطوانيت أن تأتي لتُسمع المارسييز إلى زوجها، الخ.

هـذه المـبالغات انـتقدها الـنقاد الأميركيون أنفسـهم. وعلى سبيل المثال أخـذت مجلـة "فوتوبـلاي" عـلى المخرج "إفساد فيلم مؤثر وكثيف بتفاهات ورديـة وحكايـة مشوشـة. أمـا نـاقد "فاريـيتي" فقـد أوضـح: " أُحيط نشيد المارسـييز الوطـني ومؤلفـه روجـيه دي ليسـل، بحكايـة لا تكترث للتاريخ

ومصداقية الأحداث. وثمة اعتذار في البداية عن ذلك التصرّف. ومن المهم أن نعرف ماذا سيقول الجمهور الفرنسي". ولم تكن هناك حاجة كي يبدي الجمهور رأيه، إذ قررت "يونيفرسال" التخلي عن عرضه في فرنسا. وربما كان ذلك خوفاً من ردود الفعل الشوفينية التي شهدها عرض فيلم غريفيث "اليتيمتان" قبل ذلك بأعوام.

لقد حصل المتفرج الفرنسي على نسخته الخاصة من المارسييز ضمن عمل ذي قيمة عالية يعود إلى موهبة واحد من أكبر المخرجين في ذلك الوقت: جان رينوار. ولنذكّر بأن هذا الفيلم قد بدأ يرى النور سنة ١٩٣٧ برعاية الجبهة الشعبية ومساندة الكونفدرالية العامة للعمل، بفضل اكتتاب قومي. وجاء في المناشير التي وزّعت بشكل واسع على الجماهير. كي تستحث مساهمتها في الاكتتاب: "إنه فيلم الوحدة الوطنية الفرنسية ضد حفنة من الاستغلاليين، فيلم حقوق الانسان والمواطن" وكان الأمر في الواقع يتعلق بمساندة وصول اليسار إلى السلطة. وهذا تقديم رينوار للفيلم عشية عرضه: "كان في نيتنا تقديم عمل شامل عن الثورة الفرنسية وإبراز الوجوه العظيمة فيها. لكننا أدركنا أن ذلك يتطلب خمسة عشر أو عشرين ألف متر من أشرطة التصوير، ومن شأن ذلك أن يوفر فيلماً يدوم عرضه أسبوعاً كاملاً. لذلك قررنا التخلي عن تصوير وجوه الثورة لصالح جمهور الشارع. ويتشكل أبطالنا من مواطنين قدموا من مدينة مارسيليا إلى باريس، مثل كثيرين غيرهم، للالتحاق بثوار ١٠ آب/ أغسطس ١٧٩٢. أحدهم بنّاء، والثاني موظف في الجمارك، والثالث حمال في المرفأ..."[1]

---

(١)"Pour Vous" العدد ٤٥٦ -١٢/٨/١٩٣٧ .

ولـنذكّر بالأسـاس الـتاريخي لـتلك "المسـيرة الطويلـة". يـوم ٢٠ نيسـان/أبـريل ١٧٩١ أعلـن لويس السادس عشر ووزارة بريسو الحرب على النمسا وبروسيا. فشلت عمليات الهجوم الأولى وأمست الثورة مهددة. عندئذ طلـب وزيـر الحـرب سرفان أن ترسـل كـل مقاطعـة مجموعات من الجنود المجهَّـزين بالعـتاد لحشـد عشـرين ألف جندي يكونون تحت إمرة باريس. وكـان أشـهرَهم القـادمون مـن مقاطعـة بروتانيا وخاصة القادمين من مرسيليا الذيـن جـاؤوا يصرخون بنشيد حرب وضعه شخص يدعى روجيه دي ليسل من ستراسبورغ. ونعرف بقية الحكاية. هذه الحلقة الأصيلة هي التي شكلت نسـيج الفيـلم . وقـد أوضح رينوار لاحقاً "تابعت في شريطي فكرة أمَةٍ يرمز إلـيها نشـيد. ذلـك أن المارسـيييز في العمق هو كذلك؛ شريط فكرة. ومن هذه الـزاوية فانـه فيـلم يـتحدث عـن فكرة أساساً."[٢] وذكر أنه استند إلى وثائق جادة ألهمته، فضلا عن العديد من التفاصيل، عناصر الحوار والخطابات.

وهكـذا كـان روجـيه دي ليسـل غائـبا عن ذلك الاستحضار التاريخي الـذي كـان بطلـه النشيد. لقد اتبع رينوار الأحداث كما عُرفت: كان ميرور يـردد النشـيد ويقـود كتيـبة مونبيليـيه، ثـم سمعـه المـتطوعون وردّدوه طيلة الطـريق حتى بلغ باريس بحرارته الجنوبية وتبناه سكان باريس. ومن أجل المحافظـة عـلى أصالة أبطاله ترك لهم المخرج ثرثرتهم ولهجاتهم الأصلية، الأمـر الـذي أحدث مفاجأة طيبة لدى النقاد والجمهور. ولكنهم يبدون اليوم مـتكلفين لأن الواقعـية باتـت لهـا متطلبات أخرى. والملاحظة نفسها تنطبق على الخطابات العقائدية التي كانت مشروعة في عصرها.

---

(٢) " دفاتر السينما" العدد ١٩٦ . كانون أول/ ديسمبر ١٩٦٧ .

هـذا العمـل الـراقي ـ عـرض بنجاح كبير في شهر شباط / فبراير ١٩٣٨ ـ أدى، في العام التالي، إلى ظهورفيلم ضعيف هو "تحيا الأمة" الذي أخـرجه المـثل والمؤلـف المتواضع موريس دي كانونج. وكان الفيلم في تصور المخرج والسيناريست هنري ديبوي ـ مازويل بمثابة تكملة لفيلم رينوار، لأنه يـبدأ في فيينـا بعـد مرور كتيـبة المارسـيليين العتـيدة. لقـد تم تصوير الفيلم بطـريقة متسـرعة صيـف ١٩٣٩ وأنجـز بعـد بداية الحرب وعرض في كانون الـثاني/ يـناير ١٩٤٠. هـذا الفيلم المتواضع عانى كثيرا من الظروف السائدة آنـذاك والمناخ العام الذي كان يدفع باتجاه حفز الهمم وإذكاء الروح الوطنية بطـرق بدائـية سـاذجة. ولقد كتب موريس بيسي بنبرة قاسية: "النية كانت حسـنة. لكـن "تحـيا الأمـة" لـيس فيلماً ناجحاً. يخالجنا انطباع بأننا أمام نـوع مـن "المارسـييز" مـن دون موهـبة جـان ريـنوار. انه شريط بطيء، غير مـتوازن، هـزيل، قلـيل الـتأثير"[٣] والعـروض الراهـنة تؤكـد صـحة هـذه الملاحظات.

---

(٣) "Pour Vous" العدد ٥٨١ ـ ٣ كانون الثاني/ يناير ١٩٤٠ .

يوم انهارت الملكيّة

« الملكية، في فرنسا، أقل قيمة من عجلة خامسة في عربة »

مـــارا

شـكّل الهجـوم عـلى قصـر الـتويليري ونهـبه، يوم ١٠ آب/ أغسطس ١٧٩٢، مـن قـبل الفصـائل الـثورية المؤتمرة بإمرة كومونة باريس ، بمساعدة بعـض الكتائـب القادمـة مـن المقاطعات، يوماً دموياً جديدًا أشد قسوة ـ بعد محاولـة ٢٠ حزيـران/ يونيو- ووضع حداً للآمال التي كان الكثيرون يعلقونها على ثورة معتدلة وحكيمة. خرجت الجمهورية الأولى بمزايا المساواة والعدالة لكـنها سرعان ما غرقت في الأهواء المتطرفة والانتحارية. وهذا موضوع جميل لسينما الأحداث والنوايا. ومع ذلك لم تطرق الموضوع إلا بحذر وتقتير.

وغالـبا مـا عـولج هـذا الحـدث بطـرق تلميحـية في المـرحلة البدائـية للسـينما؛ كمـا في "الهـارب مـن التويليري" (يوم من أيام الثورة الفرنسية)، وهو شريط ضخم أخرجه ألبير كابلاني سنة ١٩١٠ وكان بطله الهجّاء الملكي شامبسـينتز. وهـذا مـا يدل على توجه أفكار الفيلم الذي لا يخلو من طرافة: عرفـت إحدى الانجليزيات أن قصر التويليري سيهاجم فتوسلت إلى صديقها شامبسـينتز كـي يحمـي العائلـة الحاكمـة. وهـذا ما حاوله سدى. وعندما تم اجتياح القصر، هرب متنكراً في زي ثوري، ووجد مخبأ في فراش الفتاة...

وكـان ذلـك هو الشأن في مختلف النسخ من "مدام سان جين" المقتبسة عـن مسـرحية فكـتوريان سـاردو وإمـيل مـورو الشـهيرة. ونعرف أن التمهيد للاحـداث يـتم يـوم ١٠ آب / أغسـطس ١٧٩٢، وهـو الـيوم الذي تجد فيه كاتـرين هوبشر، الغسالة في حيّ التويليري، نبيلا هارباً من القصر، فتسعفه وتخفـيه. وكل الاقتباسات، منذ نسخة ١٩١١ مع الممثلة ريجان. وصولا إلى النسـخة الفرنسية الإيطالية لسنة ١٩٦١ مع صوفيا لورين، تتحدث عن تلك المـرحلة، مـن دون أي إشـارة إلى الاسـتيلاء على قصر التويليري. لكن، ثمة نسـخة واحـدة عـلى الأقل ذهبت إلى ما هو أبعد: تلك التي أخرجـها ليونس بيريـه في فرنسـا سـنة ١٩٢٤ ، لكـنها انتجـت في شركة البارامونت ببطولة غلوريا سفنسون. وفي هذا العمل الضخم، بفضل رؤوس الاموال الأمريكية، لم يكن هناك تردد في اظهار سكان باريس وهم يقيمون المتاريس ويهاجمون قصر "الطغاة"!

والواقـع أن الأمريكـيين، في بحـثهم عن الفرجوي. لم يكونوا ليترددوا أمـام مـثل تلك المواضيع، كما فعلوا بالنسبة للاستيلاء على سجن الباستيل، ولقـد تعرضـوا مـراراً إلى اجتـياح الـتويليري باللامـبالاة نفسها وقلة الاحترام المعتادة إزاء تاريخ ليس تاريخهم. وكان ذلك شأن أول اقتباس لرواية رفائيل سـاباتيني "سـكاراموش" (١٩٢٤) وهـي روايـة تاريخـية مكتوبة على طريقة ألكسـندر دومـا الـذي كـان رائجـا آنـذاك في الولايات المتحدة الأمريكية. أما مخـرج الفيلم ركس انغرام، الذي يقدم نفسه كمولع بتاريخ فرنسا، فقد صور الحشـود الـثائرة بمظاهـر في منـتهى الهـول: وحـوش شـاحبة توحي بوجوه المشـنقة، نسـاء ثرثارات، مشعثات الشعر، رثّات الثياب، سلاحهن المذاري والسـواطير... الأمـر الذي تطلب من الفرنسيين تقديم رواية خاصة بهم تلغي مـثل هـذه الفظاظـات. أمـا الاقتباسـات اللاحقـة فقـد تخلـت عـن مثل هذه

الاستحضارات المكلفة والمنحرفة في آن، وركّزت على الحبكة التي لم تخلُ بدورها من التشويش.

غير أن تلك التجاوزات عادت للظهور سنة ١٩٣٨، في السيرة التي قدمها الأمريكيون لماري أنطوانيت. وكانت في منتهى الاضطراب والتحوير، إضافة إلى سير الأحداث ضمن خيط درامي وحيد. وهكذا نشاهد، برعب، مشهد الحرس القومي المصطف أمام القصر تحت الأمطار. كما في تشرين الأول/أكتوبر ١٧٨٩؛ والملك الذي يحاول أن يخطب في قواته فلا يتلقى سوى الهزء، كما في ٢٠ حزيران/يونيو. ويلهب الهيجان الناس حتى أن الملكة تتلقى الضرب (هكذا!) لأنها أبدت بعض المقاومة وصرخت ("أيها الوحوش! أهذه هي حريتكم؟") ومن المؤكد أن الفيلم في مجمله قد أخرج بدقة وثقة ـ يقال إن جوليان دوفيفيه الذي كان آنذاك متعاقداً مع مترو غولدوين ماير، هو الذي كُلف بتصوير هذه المشاهد ـ لكن المتفرج الفرنسي الجيد لن يجد نفسه في هذا الخليط التاريخي المزيف، والجدير بألكسندر دوما في أسوء أيامه!

❖ ❖ ❖

وفي النهاية فإن الفيلم الوحيد، حتى اليوم، والذي صور تلك الحلقة الحاسمة من التاريخ بكل تفاصيلها، بل وجعلنا نفهمها أكثر، هو "المارسييز" لجان رينوار. وفي هذا الفيلم الطويل ذي النوايا القابلة للنقاش، كان ذلك الفصل هو الأنجح، والأكثر اقناعاً والأعمق أحساساً. فبعد أن يتابع المتفرج تلك المسيرة الطويلة لجيش مرسيليا ، ووصوله المنتصر إلى ضاحية سان انطوان، يجد نفسه في قصر التويليري لحظة وصول البيان المشؤوم الذي أرسله دوق براونشفيك. وهنا ينتهز رينوار الفرصة كي يقدم لنا الملك والملكة: لويس السادس عشر عزيز النفس، تعيس الحظ، مثير للعواطف، سبقته

الأحـداث، مقـابل ماري أنطوانيت متعالية، عدوانية، محتقرة. وهذه الرؤية غير المعتادة أثارت الانتقادات في فيلم يعتبر شديد الالتزام. وقد اضطر رينوار إلى توضـيح نظـرته مطـولا فـيما بعـد: "بالـرجوع إلى الوثـائق توصلت إلى أن لويس السادس عشر شخصية تتمتع بطيبة عالية أولاً، وبالتميز ثانياً. وأقصد بهـذا أنـه لم يكـن مبتذلا... بل تكوّن لديَّ انطباع بأن هذا الرجل كان يدرك أنـه ضحية القدر وأن لا مجال للصراع. ومع ذلك ترافقه زوجة هي أقرب إلى نقّاقـة عدائـية. ذلـك أن مـاري أنطوانيـت رغم عراقة أصولها كانت امرأة في منـتهى الابـتذال... كـل مـا عرفـته عنها لم يعجبني. لم تكن تتمتع بالذوق. بيـنما كـان لويـس السـادس عشـر يتمتع بالذوق، وبصفاء الذهن أيضاً. تكوّن لديَّ انطباع بأن لويس السادس عشر كان يدرك أنها النهاية..."[1]

هـذا التصـور يوضّح الطـريقة الـتي اسـتعاد بهـا ريـنوار تلـك الأيـام: اعـتراض لويـس السادس عشر على المبالغة في لهجة البيان الذي أرسله دوق براونشـفيك (رغـم أنـه يلـوّح بالـتهديد في حال الاعتداء على العائلة المالكة) وتدخـل الملكـة مـن أجـل نشـر البيان. وانطلاقاً من هذا التصور يرسم رينوار بدقـة كافـية مخـتلف تطـورات ذلـك اليوم: استعراض النبلاء الذين يـهتفون باسم الملك، ثم جنود المدفعية الذين يسخرون منه، ذهاب العائلة إلى مجلس الـنواب مع هذه الكلمات "التاريخية" (ـ فلنمش! الأوراق تتساقط مبكراً هذا العـام) وأخـيراً المعـركة حيـث نجـد سويسـريين أوفـياء لعهودهـم، ووصـول الـتعزيزات إلى ضاحية سان هونوريه، احتلال القصر، ممارسة العدالة بشكل متسـرع ضـد الـنبلاء والناهـبين. وبعـد هذه الرؤية المتحفظة والواقعية في آن،

---

(١) دفاتر السينما" العدد ١٩٦. كانون الأول/ ديسمبر ١٩٦٧ .

يعـود الفيـلم إلى تمجـيد الثورة مجدّداً: فتحجب المشاهد الدموية والتخريبية الـتي طبعـت الانتصـار الشـعبي ووجـدت مـن يـبررها باسم العدالة والقانون الديمقراطي، الأمر الذي كانت ايديولوجيا العصر تتطلبه.

ويقال إن بونابرت الشاب، الذي كان آنذاك ملازماً في سلاح المدفعية، عـايش ذلـك الـيوم الدمـوي مـن شـرفة حديقـة الـتويليري، ونُقلت عنه هذه الكلمات القاسية الموجهة إلى كلّ من طرفي النزاع: "كيف سمح لهؤلاء السوقة بـالدخول؟ كـان ينـبغي تصـفية أربعمائـة أو خمسـمائة مـنهم بالمدفعـية فيما الآخرون يركضون!" ثم دخل إلى القصر الذي خربه الثائرون وجاب القاعات الخاضـعة لنهـب الشـعب. هـذا المشـهد نجـده في رواية مصورة باتت منسية الـيوم، وهـي " النسر الصغير" أو "فرخ النسر". وقد تم نقلها إلى السينما في العـام ١٩٢١ بسـيناريو وضـعه أرتـور برنيد. ويقتفي المشهد التقليد التاريخي بدقـة. فيحضـر بونابـرت انـتقال العائلة المالكة إلى المجلس، ثم المعارك. أما الـثوريون فيـتم تصـويرهم كوحوش غامضة متعطشة للدماء. ويلجأ بونابرت ـ وهنا بداية الحبكةـ إلى تخليص مركيزة من بين أيديهم، وسوف ينجب منها طفلاً، هو "فرخ النسر" طبعاً!

هـذه الواقعـة التاريخية ألهمت آبل غانس سلسلة لقطات مهمة عندما كتـب سـيناريو شـريطه الضـخم والصـامت "نابلـيون"، لكـنه لم يـتمكن مـن إخـراجها. والإشـارة الوحـيدة إلى ذلـك اليوم تتشكل من مشهدين متداخلين يظهران دانتون، من جهة، وهو يخطب في محل حدادة حول نهاية الملكية، ثـم العائلـة المالكـة وسط مجلس النواب المهتاج وهي تشاهد سقوطها. وعندما أدخـل آبـل غـانس الصوت على شريطه سنة ١٩٣٤ نظم هذا المقطع بطريقة مخـتلفة وأطـال فـيه كـي يـزيد في دلالـته. وبـات مشهد "المارسييز في نادي الكوردوليـيه" يجـري لـيلة ١٠ آب/ أغسـطس، وبعـد أن تعـرِض "الآلهـة

الثلاثة" اختلاف وجهات نظرها وخلافاتها تنكب على التحضير لأحداث الغد. وهذه الأحداث لا تظهر في الفيلم، لكنها ترد، أثناء حدوثها، ضمن ردود فعل المجلس، حيث يضيف المخرج سلسلة أصوات تعلّق على ما يجري في القصر، وعلى لجوء السويسريين إلى إطلاق النار ("ما هذه الضجة؟" يتساءل لويس السادس عشر. "إنه صوت تاج يسقط!" يُجاب)، ثم تلي ذلك الاجراءات الاولى التي يتخذها النواب من أجل بناء الجمهورية. وتسود نبرة غنائية، بل مفخّمة في دعوتها الساذجة إلى التجديد.

ولقد أكمل المخرج هذه السلسلة من اللقطات لدى إعداده للصيغة النهائية من ملحمته ١٩٦٨ ـ ١٩٧٠. وبات مشهد "نادي الكوردولييه" مسبوقًا بمشهد جديد يرفض فيه لويس السادس عشر تحذيرات وزيره دابنكور. ثم يوقع على ترقية نابليون إلى رتبة ملازم أول...ثم تتم العودة إلى مكاتب الملك بعد مشهد "نادي الكوردولييه" ومشهد محلّ الحدادة؛ يصل إلى مسمعه صراخ الجمهور ويجبره على الاختباء في مجلس النواب. وهناك تؤدي إضافات جديدة إلى جعله مطالَبًا بتوضيح ماحدث للتو في قصر التويليري؛ ويتم الاعلان عن سقوطه، فيما يبدأ النواب بالحديث عن بناء الجمهورية في أجواء حماسية...

جاءت تلك الاضافات التي تم تصويرها بتقشف، متنافرة مع القوة والحيوية اللتين يعبق بهما الفيلم القديم، فالصوت والكلمة لم يناسبا فقر الصور الجديدة. ومع ذلك تؤدي تلك الاضافات إلى نوع من الاندماج، لأنها تتكامل مع المجموع الغنائي المتماسك، والذي تؤكده النبرة الخطابية المفخّمة للممثلين.

حكم الفضيلة والرعب

« إن سر الحكومة الشعبية يكمن في الفضيلة خلال السلام؛ وفي الفضيلة والرعب، في آن، خلال الثورة ».

روبسبيار

وهكذا ألغي الحكم الملكي، وأقيمت حكومة ثورية تقودها لجنة الخلاص العام، وحل حكم الرعب. وبعكس الأحداث السابقة، استلهمت السينما هذه المرحلة ورجالاتها المتميزين، بكثرة. وكان الداعي إلى ذلك غير شريف غالباً. ولم يكن الأمر يتعلق بفهم تلك المرحلة المضطربة بمقدار الرغبة في استخدام تلك المعطيات من أجل خلق أجواء من الخوف والقلق، والرعب - مرموزاً إليه بالمقصلة - أو تطوير حبكة درامية، مغامراتية، وحتى ساخرة، تكون خيالية عادة؛ هذا إذا لم يتم تحوير الحقيقة التاريخية بهدف معلن هو استخدام التاريخ المشوه لتوضيح سياسة أو فلسفة ما.

كثيرة هي الأفلام التي جعلت حبكة القصة تدور في ظل "حكومة الرعب"، بل إن فيلماً قصيراً أنتجته شركة غومون سنة ١٩٠٧ يحمل ذلك العنوان، أي "حكومة الرعب". وبعد ذلك بقليل أنتج ألبير كابلاني عملاً أكثر توازناً، لكن بالعنوان نفسه. وفي كلّ مرّة كانت "حكومة الرعب" تلعب في الفيلم دوراً مشؤوماً ومخلا بالنظام. ولا وجود إلا لنبلاء شرفاء يطاردهم ثوريون دمويون. وهكذا:

في شريط "تحت حكم الرعب" (١٩١٠) يعمد ابن أحد الصيادين المخالفين للقوانين، وكان مكلفاً باعتقال المركيز الحنون الذي سبق له العفو عن والده، إلى إنقاذه من حكم المقصلة بدل اعتقاله. ثم يتزوج ابنته.

ويصور شريط "الآنسة دي سمبروي" (غومون ١٩١٠) مغامرة ـ يبدو أنها واقعية ـ لابنة حاكم الأنفاليد التي أُجبرت على شرب كأس دم من أجل إنقاذ والدها من المشنقة.

وفي "أسطورة المرآة " (باتيه ١٩١٢) يشي جاسوس جمهوري بساعي بريد في خدمة الملكيين. فيتم اعدامه مع الفتاة المنتمية إلى طبقة النبلاء والتي أخفته.

في "تفاني لوسيل" (غومون ١٩١٣) يتم إنقاذ نبيل هذه المرة من حكم المقصلة بفضل المرأة التي حولتها الغيرة إلى واشية.

في "حقيبة المهاجر" (غومون ١٩١٢) يروي لنا لويس فوياد كيف خبأت خادمة مخلصة حليّ سيدتها التي أجبرت على الهجرة هرباً من القطعان الثائرة.

وتخيم المقصلة بظلها الدموي في مختلف الاقتباسات المتأتية من قصيدة لامارتين الشهيرة "جوسلين". ونعرف أن جوسلين، إبان الثورة، كان طالباً في مدرسة اكليركية وتوجب عليه الهروب لإنقاذ نفسه، عندما أرسلت حكومة الرعب برؤساء الدير الذين رفضوا تقديم الولاء للنظام الجديد، إلى المشنقة. ولقد قدم اقتباس ليون بوارييه لهذه القصيدة سنة ١٩٢١ فيلماً قوياً عن تلك المرحلة، يتميز بشاعرية ورقة سوف نفتقدهما في الاقتباسات الصوتية اللاحقة. وكان هناك تناوب في منتهى الحيوية بين مشاهد الهيجان الثوري ومشاهد العزلة الجبلية.

وخارج فرنسا اعتمد الأجانب على الاقتباسات الأدبية أيضاً للتحدث عن الثورة. وهكذا تم اقتباس مسرحية المؤلف الدانماركي سوفوس ميكايليس "زواج في ظل حكومة الرعب" الرائجة آنذاك في بلاده، بالتوالي سنة ١٩٠٩ باخراج فيغو لارسن، ثم سنة ١٩١٤ بإخراج أوغست بلوم، ولاحقاً في ألمانيا حيث أخرجها أ. ف. ساندبرغ سنة ١٩٢٨. وتتحدّث عن نبيل يعود من المهجر أثناء حكم الرعب ليتزوج، فيعتقل يوم زفافه؛ غير أن عروسه تغري اللفتنانت كولونيل الذي يسهل عملية هروب سجينه ويحل محله... وفي النهاية يموت الاثنان. وكان هناك اقتباس آخر أنجزه هانز زرلات سنة ١٩٣٧. وعالج جيوفاكيني فورزانو موضوعا مماثلاً سنة ١٩٣٥ تحت عنوان "Fiordalisi d'Oro" ("تحت الرعب": في نسخته الفرنسية) يلجأ أحد أعضاء الجمعية التأسيسية إلى خيانة قضيته من أجل كونتيسة أعدم زوجها تواً بالمشنقة بعد اتهامه بالتآمر لتهريب ماري أنطوانيت.

ولم يكن تعاطي السينمائيين الانجلوسكسونيين مع الثورة الفرنسية بأفضل حالاً. وقد جعلوها، غالباً، مبرراً لمغامرات درامية، يجري تصوير "الارهابيين" كمهووسين وماكرين مستعدين لارتكاب كل أنواع الرعب إزاء النبلاء الطيبين والفتيات البريئات. وهكذا تقدم كل الاقتباسات المتأتية من رواية "حكاية مدينتين"، سواء في انجلترا أو في الولايات المتحدة، الوجه نفسه لمرحلة حكومة الرعب، وبذلك تكون وفية لحبكة تشارلز ديكنز: فالمركيز دي سانت ايفرموند هو فعلا من النبلاء السفلة، لذلك كرهه الشعب واقتصّ منه. لكن ابن أخته شارل دارني الذي تخلى عن النّبالة سرعان ما أثار الشبهة لدى حائكات ضاحية سانت انطوان تقودهنّ مدام ديفارج المحيرة. وهكذا يشي أفراد الشعب ببعضهم لأسباب تافهة، والمحكمة الثورية ترزح تحت نير جماهير زاعقة، عاطفية، ومجرّدة من الشفقة .

وإذا كانت مختلف اقتباسات "سكاراموش" لساباتيني تقلب الأدوار ما بين "الطيبين" المناصرين للثورة، و"الأشرار" مثل مركيز برج آزير مثلاً، فإن ذلك يعود إلى كون الحكاية تجري في بداية الثورة وليس تحت حكومة الرعب. وهذا لا ينطبق على المغامرات التي لا تحصى في "زهرة اللُّبين القرمزية" والتي تعود إلى خيال البارونة أوركزي الخصب. وقد أغرت الكثير من المنتجين الانجلوسكسون، مع وضوح مواقفها الرجعية. تجري أحداث فيلم The Scarlet Pimpernel وكذلك متمّماته مثل The Elusive Pimpernel و The Triumph of the Scarlet Pimpernel ... في العام ١٧٩٢ عندما كانت المقصلة تعمل في عز مردودها، وكان "زهرة اللُّبين القرمزية" المعروف بالكونت دي برناي يجهد نفسه لإنقاذ أكبر عدد ممكن من الرؤوس النبيلة، من المشنقة. وكان هذا المحرِّر الغامض يتمكن دائماً من مخادعة الثوريين والسخرية منهم. ولاشك أن هذا هو السبب في عدم عرض هذه الافلام، الرديئة غالباً، في فرنسا، باستثناء حالة واحدة، مع أن تصويرها تم في فرنسا مثل نسخة باول وبرسبورغر سنة ١٩٤٧.

الحذر واجب! وخاصة عندما نتذكر السابقة التي شكلها فيلم د. ف. غريفيث "اليتيمتان" إذ أقام الدنيا ولم يقعدها في بعض الاوساط، عندما عرض في باريس سنة ١٩٢٢ ، إلى حدّ أن صاحب الفيلم تأثر كثيراً بالانتقادات ورأى من الضروري أن يرسل تلغرافاً مطولاً، ليدافع عن نفسه، وينفي أي نية لوضع عمل معادٍ ويؤكد شغفه العميق بفرنسا[1] ومن المعروف أن غريفيث أراد أن يضفي مزيداً من القوة والاقناع على سيناريو الفيلم،

---

(١) يمكن الاطلاع على النص الكامل لهذا التلغراف في مجلة "البريد السينماتوغرافي" Le courrier cinematographigue ، ٣٠ أيلول/ سبتمبر ١٩٢٢

فنقل الحبكة إلى مرحلة نهاية الحكم الملكي وبداية الثورة. وبالفعل تقدم عناوين فرعية في النسخة الأصلية مبررات تلك التغييرات "الانتهازية" : "إن طغيان الملوك والنبلاء صعب التحمّل، أما طغيان الرعاع الهائجين تحت إمرة قادة متعطشين للدم فهو غير قابل للتحمل. ويتوجب علينا، نحن، في الولايات المتحدة، في ظل حكومة ديمقراطية، أن نكون حذرين من اعتبار الخونة والمتعصبين وطنيين، ومن استبدال القانون والنظام بالفوضوية والبلشفية".

وكما هو شأن كل اجلوسكسوني جيد فإن غريفيث مدين برؤيته للثورة الفرنسية إلى كتاب توماس كارلايل ورواية تشارلز ديكنز. ومن المثير للفضول أن يتم تقديم دانتون باعتباره أبراهام لنكولن فرنسياً (كذا!) فينقذ الفتاة في اللحظة التي كانت شفرة المقصلة ستقطع رأسها؛ وبالمقابل يتم تصوير المحكمة الثورية، وكذلك روبسبيار، بملامح في منتهى القتامة. والأخير، على وجه الخصوص، يتدخل في الحكاية بوصفه ايديولوجياً منافقاً، أقرب إلى لينين أو تروتسكي. وهكذا ندرك لماذا تم تشذيب النسخة الفرنسية بعناية فائقة. لقد كان ذلك من أجل الغاء كل ضرر يمكن أن ينجم عن تلك الرؤية في فرنسا الغاطسة في صراعات سياسية معروفة. أما مديح الفيلم فقد كان عائداً إلى قيمته الجمالية، وفن المخرج، وغنى الديكور وتنوعه، وليس إلى نواياه الايديولوجية.

وسوف يتم التعامل مجدداً مع مرحلة حكومة الرعب، ولكن بخفة دائما، كما في "قائد الحرس"Captain of the Guard و "ماري أنطوانيت" ثم Reign of Terror (الكتاب الأسود) لانطوني مان (١٩٤٩). ومرة أخرى كان كارلايل هو ملهم السيناريو (الخيالي) في هذا الفيلم. وفيه يتمكن رجل من الاستيلاء على الدفتر الأسود لأن روبسبيار خلع معطفه، ذات يوم قائظ، ثم نسيه. فاستولى الرجل على الدفتر واستخدمه ضد روبسبيار.

"انطلاقا من هذه النادرة التي أوردها كارلايل، أردت الخروج من الحكايات المعتادة في الأفلام التاريخية. أدركت أن روبسبيار، وكل الرجال الذين يعملون معه أو ضده، كانوا في مقتبل العمر. وأعمارهم تتناسب تناسباً دقيقاً، تقريباً، مع أعمار أشهر قطاع الطرق الأميركيين. وهكذا تولدت لديّ فكرة: لماذا لا أُحاول تقديم حكاية قطاع طرق انطلاقاً من هؤلاء؟

"في الواقع تتطابق المنافسات بين العصابات، والمواعيد السرية، والخيانات، والاجتماعات في النوادي، مع التطورات والأحداث التي نجدها في الأفلام البوليسية.

"كان ينبغي ترجمة ذلك من خلال الاخراج والديكور وحركة الممثلين: عدم الاكتراث بالحقيقة التاريخية وتبني نبرة وايقاع فيلم عصري. لقد قررنا، أنا وجون ألتون ، تصوير الفيلم مثل فيلم بوليسي وثائقي"[١]

وكانت النتيجة في مستوى النوايا: حكاية مسهبة، جيدة الايقاع، نابضة بالحياة والمغامرة. أما الدقة التاريخية فقد كانت في أبأس حالاتها فعلاً. كما استخدمت أحداث مرحلة الرعب من أجل هدف فرجوي أساساً. ظهر الفيلم لفترة قصيرة في باريس طيلة صيف ١٩٥٠. وقد لاحظ جان تيفينو ساخراً في مجلة "الشاشة الفرنسية" : "إنها الثورة الفرنسية على طريقة الوسترن، مع مطاردات على الأقدام وعلى الخيول، وفي العربات. ما من حاجة إلى تسجيل كلّ الأخطاء في الشكل كما في المضمون. وكل الشتائم الموجهة إلى التاريخ في هذا الفيلم. وطالما دام العرض فإنّ الحكم دائم في قاعة العرض التي يعبر روّادها عن سخريتهم. إن مثل تلك المهزلة، في حد

(١) "دفاتر السينما" العدد ١٨٦ ـ كانون الثاني/ يناير ١٩٦٧

ذاتهـا، يـتعذر الـرد عليها، لكـن المؤسـف أن يؤتـى بها إلينا، هنا في عقر دارنا. نحن الفرنسيين! "

وهكـذا، كـان عـلى الـثورة أن تدفع مجدداً ثمن التصورات المغامراتية ذات النزعة الرجعية الواضحة.

❖ ❖ ❖

إذا كـان من الممكن تفهم الصدمة التي يشعر بها البعض إزاء الفانتازيا واللامبالاة لـدى المخـرجين الأمريكـيين في تعامـلهم مـع الـثورة، فإنـه مـن الضـروري ألا ننسـى بأن الكاتب الفرنسي الكبير ألكسندر دوما، لم يختلف عـنهم كـثيراً وهـو يـروي لـنا مغامـرات "فـارس البيـت الأحمر" وغيرها من الـروايات شـبه التاريخـية. لكـنه كـان يفعل ذلك بروح مختلفة، أكثر لطفاً ورفعـة، مـع حس انساني محاذٍ للميلودراما، وهو ما شد الناس طيلة أزمنة. وعـندما تمتزج المغامرة بروحٍ فانتازية ساخرة يزداد إعجاب المواطن الفرنسي البسيط. وهذا ما حدث مراراً في السينما مع الموضوع الذي يخصنا.

وهكـذا اقتبسـت الشـركة السـينماتوغرافية لـلمؤلفين ورجـال الأدب (SCAGL) "فـارس البيـت الأحمـر" سـنة ١٩١٣ في اخراج مهم ودقيق. ومن المعروف أن الأحداث تجري في العام ١٧٩٣ أي في أوج الاضطرابات الثورية ـ كانـت الجمهوريـة مهددة من الداخل ومن الخارج، وتلاحق كل الأعداء ـ وتـدور حول محاولات لتهريب الملكة من سجن التامبل (المعبد) القديم. ولقد تم تصـوير الوطنـيين باعتبارهم ثوريين عتاة ومروعين. وفضح الحمى الثورية بمكـر. أمـا الـدور الجمـيل فقـد ذهـب إلى بعـض الشـرفاء من أفراد الحرس القومـي. و في سـنة ١٩٥٣ أعـاد فيـتّوريو كوتافـاني، المتخصـص في الأفـلام الـتجارية، إخـراج الموضوع نفسه. وحسب الموضة الرائجة آنذاك تم التركيز

على المشاهد البطولية والمبارزة بالسيف، والمعارك بين الملكيين والثوريين... من دون اكتراث بالاطار التاريخي، مع تفادي اتخاذ موقف واضح. وهكذا ظهر الفيلم في فرنسا بعنوان "الأمير ذو القناع الأحمر". ولم يكن ذلك شأن إنتاج آخر مشترك أنجزه كلود بارما مع التلفزيون سنة ١٩٦٣ واستُغلت صيغته السينمائية ضمن حلقتين مطولتين. فإلى جانب المشاهد العاطفية المحتومة ذات النزعات الرومنسية المثيرة للدموع، يمكن رؤية بعض المشاهد "التاريخية" المنمّطة حيث يظهر سانتير، فوكييه- تانفيل، وطبعاً: تعيسة الحظ ماري أنطوانيت. وبعكس الاقتباسات السابقة التحق البطل طوعاً بحبيبته على درجات المشنقة، في مشهد نهائي يعُتبر رمزيّاً أكثر منه محتملاً، ويترك انطباعاً سيئاً. هذا إذا لم يتم تأويله باعتباره إدانة للعصر.

وبالمقابل تميزت اقتباسات "كارولين العزيزة" بالفانتازيا والسخرية. وهذه الرواية الضخمة والحافلة بمغامرات الحب، كتبها المؤلف المطنب سيسيل سان لوران (المعروف باسم جاك لوران) مقتفياً رواية "ذهب مع الريح" على الطريقة الفرنسية. وتتحدّث بالأسلوب الاباحي المتحرر الذي ميز كتاب القرن الثامن عشر، عن أفراح وأتراح فتاة أرستقراطية مهتمة بالحب أكثر منها بالسياسة، وذلك خلال اضطرابات الثورة. ويدين العمل، ذو الروح الأقرب إلى الرجعية، المبالغات والتجاوزات "الوطنية" في ارهاب روبسبيار وأتباعه، سواء في باريس أو في باقي المقاطعات. ويتعقّب هجرة الجيرونديين الذين نجوا من المقصلة ويتعرض إلى المقاومة المضادة (تمرّد الفانديه). غير أن الفيلم الذي اقتبسه المخرج الردئ ريشار بوتييه سنة ١٩٥٠، لم يأخذ من الرواية سوى بعض الفصول المتمحورة حول مغامرات كارولين الغرامية، أما الاطار التاريخي فيظهر بالخصوص في سلسلة من اللقطات الناجحة داخل عيادة بالؤوم التي يرتادها النبلاء. وظهرت نسخة

أخـرى بـالألوان سـنة ١٩٦٧ حيـث استبدلت الممثلة الجذابة مارتين كارول بالمـثلة النبـيهة فـرانس أنغـلاد. أما الاخراج حسب الأسلوب الملائم للفترة فكـان لـلمخرج نفسه، أي جاك لوران، إذ ركز الأحداث حول الشخصيات الرئيسية وعمّق نظرته الساخرة والمعبرة عن خيبة الأمل إزاء المرحلة الثورية. أمـا الـبطلة فكانـت تتمتع بحرية إزاء جسدها وتلبّي نداءاته وفق المصادفات واللقاءات، مع السعي إلى إنقاذ حياتها.

وضـمن هذه الاندفاعة ظهر شريط "ضابط الصف روسال" سنة ١٩٥٤، انطلاقـاً مـن أغنـية شعبية انتشرت سنة ١٧٩٢ في أحد أفواج جيش الراين. ولقـد تخـيل السيناريو حصول تتمة لمغامرات ضابط الصف الشاب. فبعد أن تمنى الزواج من ابنة كاتب عدل محلّي، بلا جدوى، وجد نفسه ضمن فرقة مهـرجين يعملـون لصـالح الملكـيين. وهـذا مـا يؤدي به إلى المحكمة الثورية والسجون المخصصة لأعداء الجمهورية، إلى أن يلمع نجمه في إحدى المعارك ويـرتقي إلى رتـبة كولونـيل الامـبراطورية. وهـذا الفيلم الذي أخرجه أندريه هونـبال بـرؤية رجعية "لطيفة" يشكو من عدة عيوب من بينها الأداء السيء لـبعض المـثلين ولا سـيما نـوال روكفير في دور المواطن–المفوض الذي يجمع بين الفظاظة والشراسة.

وإذا كـان فيـلم "زَوْجَـا العـام الـثاني" قريـباً مـن الأفلام السابقة التي تـندرج بدورهـا ضـمن سلسـلة أفـلام مـثل "فانغـان الزنـبقة" و " خرطوشة" وغيرهمـا، فإنـه يـنم عن طموح تفتقر إليه الأفلام الأخرى." إنها قصة رجل وامـرأة مـن عامـة الشـعب تـبادلا الحـب وافترقـا خلال الأعوام الأخيرة من الحكم الملكي، ليلتقيا "بواسطة" الثورة الفرنسية" هكذا لخص المخرج حبكة شـريطه الـذي أراده حكايـة تجـري أحداثها في إطار تاريخي دقيق يؤثر في سلوك شخصياته.

"زوجا العام الثاني، إن شئنا، هو حكاية وعي مزدوج: لقد غادر نيقولا فيليبير فرنسا قبل سبعة أعوام قاصداً أمريكا ليركض وراء الربح، ويصبح شريكاً لصانع سفن ثم يتزوج ابنته الوحيدة. وفي هذه الأثناء كان الشعب الذي ينتمي إليه يصنع الثورة. أما هو فقد أفلت هذه الفرصة التاريخية وخاض مغامرة شخصية في حين كانت بلاده تخوض مغامرة من نوع آخر. لقد أخطأ كلاهما: هو في مصيره الأمريكي المزيف، وهي في مصير المحظية المزيف. لقد خلقا من أجل العيش معاً - ونسيا ذلك - والمشاركة في المغامرة التاريخية التي هي الثورة الفرنسية. وعندما يدركان ذلك، في النهاية، يركضان نحو بعضهما"[1]

كان يمكن لهذا الموضوع أن يقدم فيلماً ذكياً ورصيناً. غير أن رابينو المولع بالمسرحيات الهزلية الخفيفة (فودفيل) على طريقة فايدو. وكذلك أفلام بلاك ادواردز، جعل منه عملا خفيفا، جامعاً بين السخرية والظرف. مع اندفاعة حيوية، وعدم تحيّز لأي طرف من طرفي النزاع. لا للجمهوريين ولا للملكيين، والجمع بين المقالب ومحاربة الافكار المسبقة. يذهب المندوب التجاري في مهمة إلى مدينة نانت فإذا هو مجنون خطر ومهووس؛ والنبلاء يقدّمون رغباتهم العاطفية على قضيتهم... إن الايقاع المرتبك، والانقلاب الدائم في الأوضاع والمواقف، كثيراً ما يسيئان إلى نوايا السيناريو وينزلان بهذا العمل إلى مستوى الأعمال الترفيهية الناجحة.

---

(١) كتيب اشهاري، صدر بمناسبة عرض الفيلم.

رجالات الثورة

« عندما يتدخل المرء في قيادة ثورة، لايجد
صعوبة في جعلها تتقدم، بل في لجمها»

ميرابو

إلى ذلك ألهمت مرحلة الرعب عدة أفلام تتعرض إلى كبار قادة الثورة. وفي حين كان روبسبيار ومارا حاضرين بكثرة في أفلام عديدة، لم يُخصص لسيرة الرجلين أي فيلم. أما دانتون فقد تمحورت حول شخصيته القوية اهتمامات المخرجين من بلدان مختلفة. ولم تكن تلك الاهتمامات خالية من النوايا. وسوف تتم معارضة "السيد دانتون الطيب"(كما عَنْوَنَ جاك روجون روايته المخصصة لسيرة دانتون الذاتية) في معظم ظهوراتها السينمائية، بشخصية روبسبيار الشرس والمقلق، والذي سيذهب دانتون ضحيته. ولقد استخلص البعض من ذلك رؤية رجعية للثورة، فيما دافع آخرون عن ثورة معتدلة "ذات وجه انساني"، وتساءل غيرهم عن الثورات بشكل عام، وعن مبادئها ووسائلها وغاياتها.

كانت ألمانيا، خلال حكومة فايمر، هي الأولى التي اهتمت بشخصية دانتون. وجاء فيلم ديمتري بوخاوفتزكي (١٩١٩) ضمن سلسلة أفلام

تاريخية أنتجتها ألمانيا من أجل غزو الأسواق العالمية. ولا يعني ذلك أن تلك الأفلام كانت خالية من النوايا. فشخصية دانتون التي يؤديها الممثل اميل يانغس بمغالاة في منتهى الانطباعية، تمثل السياسي المتخلي عن مسؤولياته والمولع بالحياة؛ أما روبسبيار الذي أدى دوره الممثل القوي فرنر كراوس، فكان يمثل السياسي المتشدد، والدوغمائي الذي لا يعرف الشفقة. ويتم التعرض إلى العلاقات العاطفية أو الحسية بين دانتون وصديقيه هيرو دي سيشل و كميل ديمولان اللذين تضع مقصلة روبيسيار حدّاً لحياتيهما. وتصوّر الجماهير في حشود صاخبة، متعصبة ومستعدة لارتكاب كل التجاوزات. عرض الفيلم لفترة قصيرة في فرنسا سنة ١٩٣٠ من دون لفت الانتباه. غير أن النقاد الأجانب الذين شاهدوه إبان عرضه، كانوا صارمين إزاءه إجمالاً. فتحدثت مجلة فاريتي variety عن "كارثة"، وفي سويسرا استنكر ف. مارسيني "جرأة المخرج الباردة" التي جعلته "يتجاوز الحدود في فضح عقلانية دانتون المتبجّح!"[١]

في العام ١٩٣١ ظهر على الشاشات الألمانية "دانتون" جديد. وكان الفيلم ناطقاً، بإخراج هانس بهرندت. وينتمي إلى أفلام السلام الرائجة آنذاك. لم يعرض في فرنسا وظل مجهولاً حتى اليوم. ولقد حلله الناقد سغفريد كراكاور بالقول: "هذا "الروبسبيار" ما قبل الهتلري، دساس منفّر ذو روح يسوعية يحسد دانتون على شعبيته الواسعة وطبيعته الخالية من العقد. أما دانتون فهو صاحب مزاج دموي لكنه منفتح أكثر منه عقائديّاً. وهذا "الضعف" يمكن روبسبيار المخادع من التقدّم عليه قبل اعدامه، يصيح دانتون: "تحيا الحرية!" وهذا الموقف يفسره كراكاور هكذا: "إن دانتون

---

(١) "سينيا" العدد ٣٥، ٦ كانون الثاني / يناير ١٩٢٢

الوطني، بوصفه بطلاً انسانياً، يعطي الأولوية للتحرر من كل اضطهاد، على مواصلة الثورة. ومعارضته القوية لدكتايورية روبسبيار جعلت منه نداً للابطال المأخوذين بالحرية كما عند الشاعر شيلر. وها هوذا اليعقوبي الثوري يتحول إلى متمرد نبيل. ولهذا يمكن القول إن دانتون وقف مع الديمقراطية ضد الطغيان"[1].

ولم يتأخر الرد الفرنسي لتقديم "دانتون" في نسخته الفرنسية. فجاءت بتصور وإنتاج بيار غيرلي ـ الذي تعاطى الاخراج قليلاً، فيما بعد ـ وباخراج قادم جديد، كان هذا هو عمله الوحيد؛ بيار روبو. وكان الفيلم في تصوره جزءاً أول من ثلاثية مخصصة للثورة الفرنسية. أما الجزءان المتبقيان فكان يفترض أن يخصصا لكل من "مدام رولان" و"مدام تاليان" لكنهما لم يريا النور.

"لقد تأثرت كثيراً بعظمة بعض المراحل في تاريخنا، وبحياة بعض الشخصيات والأحداث المفرطة في قوتها، وأدركت أن فيها "تيمات" سينمائية رائعة...لم ابتعد عن الأحداث التاريخية ووجدت فيها كلّ ما هو ضروري للحدث وللحوار. بعض الجمل، كتلك التي وردت في قلم المحكمة، هي جمل تاريخية حقاً. كان دانتون فيها فظاً أكثر مما هو عليه في السيناريو الذي اشتغلت عليه"[2]

وكما في الأعمال السابقة جاء هذا الفيلم بمثابة دفاع عن دانتون وتمجيد له. فهو يقتفي سيرته الذاتية ويصوّر أهم مراحل حياته: من كاتب

---

(١) سيغفريد كراكاور «من كاليغاري إلى هتلر» ، الترجمة الفرنسية؛ صدرت عن منشورات l'Age d'Homme سنة ١٩٧٣.

(٢) « سيني– ميروار » العدد ٣٩٤ ، ٢١ تشرين الأول / أكتوبر ١٩٣٢.

محامٍ، إلى نديم، إلى خطيب في نادي الكوردولييه الثوري، فنائب لوكيل الكومونة، ثم وزير للعدل بعد سقوط الملكية، وبوصفه عضواً في المجلس التنفيذي، فقد أدى مهمة استقطاب المتطوعين بأعداد كبيرة من أجل الدفاع عن الوطن. وفي الأثناء نتعرف على حياته الخاصة، من قصة حبه مع زوجته الأولى غابرييل، وحزنه لدى سماعه بموتها، إلى قصة الحب مع لويز جيلي الجميلة التي صرفت نظره عن الشؤون السياسية. ولم تلبث شخصيته الغنية، ذات الحيوية الفائقة، والمحبوبة من النساء كما من الشعب، حتى جلبت حقد روبسبيار الذي يُصور لنا، وفق التقليد، باعتباره كائنا بارداً، متعصباً، ضيق التفكير، فلا نراه إلا من الخلف. وهذا ما يفسر سقوطه، حسب الفيلم. فالاعتقال والحكم والاعدام جاءت لإثارة انفعالات الجمهور وشفقته إزاء شخصية قُدمت أحسن تقديم.



وينبغي الانتظار مدة خمسين عاما حتى نرى معالجة جديدة لتلك المواجهة بين دانتون وروبسبيار، وذلك في إنتاج ضخم مشترك أخرجه السينمائي البولندي أندريه فايدا، برعاية الحكومة الفرنسية سنة ١٩٨٢. ولقد اقتبس الفيلم من مسرحية متعاطفة مع روبسبيار، وضعتها الكاتبة ستانيسلافا برزبيزفسكا المشهورة في بولندا، بعنوان "قضية دانتون". والاقتباس الذي أنجزه ج. س. كاريار يعيد التوازن إلى الصراع. ويسقطه على الحاضر كتأمل في السلطة الثورية. وتجري الأحداث في أوج الأزمة، مابين تشرين الثاني/نوفمبر ١٧٩٣ ونيسان / أبريل ١٧٩٤، أي في تلك المرحلة التي اعتبر الرعب هو الحلّ الوحيد لحشد الطاقات في مواجهة المخاطر الخارجية والداخلية.

وإذا كـان الفيـلم لا يضيع كـثيراً في بذخ الاستحضار التاريخي، فإنه يوغل، بالمقابل، في عرض المواجهات الكلامية ما بين الرجلين، على طريقة المأسـاة الشكسـبيرية. وهـي مواجهـات ينضـم إليها كميل ديمولان، وكذلك فوكيـيه ـ تانفـيل. غير أن هزيمة دانتون هي أيضاً قصة محاكمة تاريخية لا يتمكن المتهم فيها من الدفاع عن نفسه أو توضيح رأيه، وحيث يكون الحكم مقرراً سلفاً. وهذا ما أوضحه المخرج مطوّلاً.

"لا يمـتلك روبسـبيار السـلطة المطلقة. لكنّه توصل، بسب ذكائه، إلى إقـرار الادانـة... ويعـرف روبسـبيار أن من واجبه أن يتصرف بتلك الطريقة وإلا توقفـت الـثورة في وقـت لا ينـبغي أن تتوقف فيه. ولن تنتصر الجماهير الشـعبية بـل الـبرجوازية. كـان روبسـبيار مدركاً لخطورة فعله، وما مديحه لدانـتون إلا دلـيل عـلى ذكائه. كان عليه أن يتابع طريقه واعياً بأنه يشكل الـدرب الأكـثر خطورة. أما دانتون فكان، في كل الأحوال، سيقود الثورة إلى المكـان الـذي انقـادت إلـيه بنفسـها (...) إنهمـا رجـلان يحققـان رغـبات الأغلبية نوعاً ما، حتى بلوغ الموقع الذي تكون الأغلبية فيه معهما"[1].

تكمـن قـوة الفيـلم وأهميته في تصوير تلك المعركة بين رجلين يتبادلان الاحـترام عـلى المسـتوى الشخصـي، غـير أن تسـيير الأمور يفرق مابينهما. ولـيس روبسبيار ذلك الكائن الفظ المتعالي كما يُقدّم غالباً: فالمؤلفة تظهره لنا رازحـاً تحـت الألم، مـتردّداً ـ كـان سـان جوسـت والآخـرون يحرّضـونه ـ محاولا، في عدة مناسبات، تقريب وجهات النظر وتفادي القطيعة النهائية. لكـن الكـلمة الأخـيرة كانـت لمصـلحة الـثورة العلـيا. وهـذا مـا أدى بـه إلى التعسف. ولا يخفي عنا الفيلم ما ينجم عن ذلك من تناقضات: إغلاق نادي

---

(١) مقتطف من مقابلة مع المخرج: كتيب اشهاري نشرته شركة غومون.

الكوردوليـيه، المحاكمـة المخـتلقة والجائـرة، لا إنسـانية سـلوكه كما تصفه إحـدى شخصـيات الفيـلم وهـي شخصـية لوسـيل ديمـولان الـتي تـتجول مصطحبة ابنها في كل مكان... وأمام ذلك العناد والقسوة كان دانتون يتحلى بحـس سـليم لكـنه عنـيد وسـاخر؛ كـان يراهن على دعم شعبي يتوّج عمله ويضفي عليه الشرعية.

إن الاجماع في رؤيـة دانـتون بوصـفه الممـثل الأفضل للثوري "الجيد" والبعـيد عـن الـتجاوزات الدوغمائـية يوضح لنا السبب في عدم وجود أعمال سـينمائية خاصـة بسـير رجـال آخـرين متمـيزين مـن أمثال روبسبيار وسان جوسـت ومارا. وكان ظهورهم قد اقتصر على القيام بالدور الفعلي الذي حام حـول دانـتون. ويكاد الأمر يقتصر، في هذا النوع من الأفلام الخاصة بعظماء الثورة، على شريط قصير بعنوان "لويس دي سان جوست" ظهر سنة ١٩١٠ باخـراج بدائـي في منتهى التبسيط، وشريط آخر عن "كميل ديمولان" أفضل مـن السـابق بقلـيل، وقـد ظهرسـنة ١٩١١ وفيه يظهر دانتون أيضاً لأن كلا الـرجلين مـن ضـحايا روبسـبيار. وكـان من الممكن إنتاج أعمال جميلة حول تلـك الشخصـيات القليلة. ولا شك أن المخرجين والمنتجين قد نفروا من تلك الشخصـيات لـما يشـوب طـباعها من تصلب وقسوة، وتفادياً لما قد تثيره من ردود فعل جدالية.

وتظـل حالـة مـارا مـتفردة. إذ يـرجع السـبب في تقديمه سينمائياً إلى نهايته المأسوية ومن خلال شخصية شارلون كورداي التي تُقدم كمدافعة عن العدالـة، وفاعلـة خير، وأقرب إلى جان دارك مكلفة بمهمة. وهذا ما ظهر، عـلى سـبيل المـثال، في الشـريط القصـير الذي خصَّتْهما به شركة باتيه سنة ١٩٠٨؛ إذ نقـرأ في السـيناريو الاشـهاري: "أعـدَّتْ شـارلوت، في الصـمت

والعـزلة، في إحـدى المـدن النورمـندية، مشـروع تخليص فرنسا من مارا..."
ومـن المسـتغرب أن الشخصـية ألهمـت فيـلماً في الولايات المتحدة الأمريكية سـنة ١٩١٤. كـان شـريطاً طويـلاً لايخلـو من الخيال والمتعة: ألم يكن مارا يحـب شـارلوت؟ لقـد كانـت تحـب النائـب الجيروندي بربارو، ومن أجل إنقـاذه تظاهـرت بانهـا تستسـلم إلى مـارا، كي تتوصل، بطريقة أفضل، إلى اغتـياله! ولنشـرْ في الـنهاية إلى ظهـورٍ آخـر لـه، لم يكـن متوقعاً كثيراً، في "صـعود الشـانزيليزي" لساشـا غـيتري: إذ يشـاهد مـارا، في بيـته، بـرفقة عشـيقته، يـتأمل باعجـاب نموذجـاً مصـغراً لمقصـلة "مـزدوجة" مـن شأنـها التسـريع في قطـع الـرؤوس. إنهـا فكاهـة سوداء يتميز بها هذا الفنان الكبير الساخر...

ومـن حسـن الحـظ أن كل عمالقة الثورة يوجدون متكاملين حاضرين، مضـخمين إلى مـا لا نـهاية، في ملحمة آبل غانس الرائعة "نابليون" (١٩٢٧) وتعديلاتهـا الصـوتية التوضـيحية أكـثر "نابلـيون بونابـرت" (١٩٣٥)، ثـم "بونابـرت والـثورة" (١٩٧١). وبـالفعل، أراد آبل غانس في الجزء الأول من ملحمـته، أن يـبين، بالرجوع إلى المؤرخ ألفونس أولار، أن نابليون في شبابه قد تحمس للأفكار الجديدة وتبناها. ولهذا السبب قدم رؤية تركيبية للثورة، مـتمحورة حول شخصية روبسبيار، مع الإشارة إلى أن بونابرت كان يتدخل في كل مرة، في الوقت المناسب، سواء أكان ذلك في طولون أم في فانديمييرأم في إيطالـيا، من أجل إنقاذ الثورة من المخاطر المحدقة بها، والمحافظة على مبادئها الأساسية.

وبهـذه الطـريقة قـدم آبـل غـانس، فكـرتين قويتين متناقضتين: فمن جهـة هـناك الحماسـة الشـعبية الـتي نشـرها "الآلهـة الثلاثة"، ومن جهة

أخـرى يوجـد إفـراط وتجـاوزات مخـتلفة تمارسـها تلـك الجماهير نفسها، ويمكن أن تتسبب في نشأة تيار مضاد حتمي، في المدى القريب، إذا لم يأت قائد ليقوم بمهمة إعادة النظام. هؤلاء "الآلهة الثلاثة" يتم تصويرهم بعظمة، وتبسـيط، وبـلا مـرونة، فينتصبون في لوحـات متـنافرة، ضـخمة وقاسـية الألوان: دانتون كثير الصياح، مبتذل اللباس "تجعيدة غضب بين حاجبيه، ثنـية طِيـبَة في زاويـة الفـم، شـفتان غليظـتان، قبضة عتال، نظرة ثاقبة" في مواجهـة مـارا وسـخ "عيـنان محتقنـتان بـالدم، بثور على الوجه، فم ضخم ومرعـب" وروبسـبيار "بـارد المـزاج، شـاحب اللـون، فـتيّ، صـارم، شفتان رقيقـتان، نظـرة جامدة، يضع البودرة، يرتدي قفازين، ممشط الشعر، أنيق الهـندام" أمـا الجمـاهير بدورهـا فتوصـف بلا مجاملة: حائكات وأطفال بلا سـراويل، خـرجوا لـتوهم مـن حـي الشـحاذين والمتشـردين، نساء شرسات ذوات وجوه فظيعة، قتلة ذوو سواعد لطختها الدماء...

في مقطـع شـهير يـتعرض آبـل غـانس بطـريقة تلميحـية إلى سـقوط الجيروندييـين، وذلـك بواسـطة لقطـات سـريعة مـن الكـاميرا، للمقصـلة والاضـطراب في مجلـس الـنواب، ووفّـرت له إضافة الصوت، لاحقاً، فرصة لتفسـير دلالات ذلـك المشـهد مـن خـلال إضـافة بعـض الكـلمات للقـادة الجيرونديـين ("نحـن الذيـن تسـبّبنا في اسـقاط الـنظام الملكي، ونحن الذين نُـتّهم الآن!") وخاصـة روبسـبيار ("لـو فرطـتم في زمـام الـثورة لحظة لرأيتم عسـكرياً طاغـية يسـتولي عـلى السـلطة ويقلب التمثيل القومي") ثم مارا (" ينـبغي تعيين قائد، نعم عسكري، نعم ديكتاتور، يدافع عن الثورة، وليقض عـلى الخونـة والمجـرمين") وقـد جـاء كلامـه بصـوت أنطونـان آرتو مفخّماً وبحـركاته الجنونـية. وجـاءت النتيجة بنجاح في بلوغ الهدف: تقديم رؤية توليفية قوية للأحداث وللشخصيات.

ولقد ظهر رجال الثورة مرات أخرى في العديد من المشاهد السريعة والمبتذلة، في نوع من القوسين التوضيحيين ما بين المشاهد الفرجوية الكبرى، وهكذا نرى في إحداها روبسبيار، صحبة سان جوست وكوتون، يوقع أحكاما بالموت، بينما تمر عجلة النقل حاملة دانتون إلى المشنقة، فيصرخ الأخير: "ياروبسبيار السافل، المشنقة تناديك. دورك بعدي !" وثمة مشهد آخر سريع، في لوحة واحدة، يذكرنا بظروف اغتيال مارا. وآخر يظهر لنا المحكمة العسكرية حيث ناسخون خاضعون ومرعبون يسجلون قائمات المحكومين أثناء زيارة تفقدية يؤديها سان جوست. ومن بينهم شخصية "لابوسيار" التي لا تصدّق، لكنها واقعية. وكان يتلف عشرات الملفات بواسطة المضغ، كما يظهر في الفيلم، أو ـ حسب مصادر أخرى ـ بواسطة بلّها بالماء وتكويرها ورميها في نهر السين ليلاً!

ضحايا «القداس الأحمر»

"فلنذهب إلى المذبح الأكبر كي نشاهد الاحتفال بالقداس الأحمر"

أمار

لكن مرحلة حكم الرعب تعني أيضاً آلاف الضحايا الذين كثيراً ما أدينوا ظلماً وبمجرد وشايات لم تثبت صحتها. وأقرّها قانون ٢٢ بريريال (من أسماء شهور الثورة الفرنسية يقع بين أيار/ مايو وحزيران/يونيو) حول المشبوهين. ولم تتوقف السينما كثيراً عند هذا المظهر المرعب والحائر للعدالة الثورية، إلا إذا كان الأمر يتعلق بوصف سريع للضحايا التّعَساء المتراصين داخل سجون معتمة ذات أسماء مشؤومة– الدّير، القوة، بيساتر، القديس أليعازر، الكرمليون...في انتظار المناداة بأسماء المحكومين، كما تجسدها لوحة مولر الشهيرة "مناداة آخر ضحايا الرعب". وكان هدف السينما منذ "كميل ديمولان" (١٩١١) وصولاً إلى فيلم "دانتون" الجديد، هو إثارة شفقة المتفرج على مصير أولئك الضحايا "الأبرياء"، في إدانة ضمنية للشطط الثوري.

وحده آبل غانس، في شريطه الصامت "نابليون" والجزء الثالث المعدّل "نابليون والثورة"، حاول تقديم صورة دقيقة لتلك الأوضاع ولو بأسلوب

تبسيطي. ويتعلق الأمر بسجن الكارم (الكرمليين) لحظة حبس جوزفين دي بوآرني. وفيه تتعرف على هوش، وتجد زوجها، كما تلتقي ببعض المشاهير في ذلك العصر مثل المركيز دي ساد، وبومارشيه، وروجيه دي ليسل الذي كان يلحن مقطعاً سادسًا لنشيده (المارسيين) وخاصة الشاعر أندريه شينييه (كان في الحقيقة محبوساً في سجن سان لازار) الذي دفعت به المناداة على فتاة في الخامسة عشرة من العمر إلى كتابة قصيدته الشهيرة "الأسيرة الشابة". وعندما أدخل المخرج الصوت على شريطه (١٩٧٠) أكمل تلك اللوحة بجعلنا نسمع المحكومين ينشدون المقطع المكتمل باقتناع كامل "حبّ الوطن مقدّس..." وهو إيمان مرّ ومحزن بالنسبة لأناس سيقتلون باسم ذلك الإيمان ذاته.

لكن النهاية المأسوية للشاعر أندريه شينييه هي الوحيدة — من بين الضحايا الذكور المشهورين — التي استحضرتها السينما في عدّة مناسبات. فهل ثمة أكثر تأثيراً من مصير ذلك الشاعر الرقيق، صاحب "القصائد الرعوية" و "المدائح"، الذي انتمى إلى الثورة بحماسة فائقة ثم استنكر تجاوزاتها؟ وكان على قصائده الانتقامية، وخاصة تلك المهداة إلى شارلوت كورداي (قاتلة مارا) أن تؤدي به إلى المشنقة. وفي فيلم آخر من إنتاج غومون سنة ١٩٠٩، وهوفيلم بدائي ومنسوب خطأً إلى لويس فوياد، نجده معترضاً على اختراع الدكتور غيّوتان (صانع الغيوتين = المقصلة) فيدرك، في حلم تنبؤي تحذيري، أبعاد الاستخدمات المشؤومة للمقصلة. وفي فيلم إيطالي أعلى قيمة، ويعود إلى الفترة الزمنية نفسها، ثمة استحضار لقصة الحبّ التي جمعت بين الشاعر ومارلين دي كواني، وكذلك " الأسيرة الشابة" التي ينقذها من الرعب الثوري قبل أن يسقط بدوره، ضحية من ضحايا روبسبيار الدموي (كذا)، ويموت برفقة محبوبته. وثمة فيلم متأخر من إنتاج

إيطالي- فرنسي مشترك، وإخراج ضخم، وقد عرض في نسخته الفرنسية بعنوان "نَفَس الحرية". وما يثير الفضول أنه مقتبس من كتيّب أوبرا، وضعه لويجي إيلّيكا، ويتحدث مجدداً عن تلك القصص الغرامية ونهايتها المأسوية بنبرة ميلودرامية.

وأكثر من الرجال، ألهم استشهاد بعض النساء الشهيرات أعمالاً عديدة، ربما كانت تسعى إلى ما هو أبعد من إثارة العاطفة: أي إثارة ردود فعل مضادة. وهذا ما ظهر في حالة "مدام دو باري" التي خصصت لها ثمانية أفلام من بلدان مختلفة. وكان جوهر تلك الأفلام يتمثل في تصوير صعود هذه المحظية لدى لويس السادس عشر ونجاحاتها، غير أن نهايتها المأسوية خلال حكومة الرعب قدّمت لمختلف كتّاب السيناريو، خاتمة درامية وفق المراد، وعلى خلاف ماري أنطوانيت، فقد خانتها الشجاعة أمام المقصلة، فأهاجت الحضور بصراخها وتدحرجت على الأرض وتمرغت... ومن هذا المصير المأسوي استلهم دافيد بيلاسكو، سنة ١٩٠٢، دراما جرى اقتباسها سينمائياً مرتين على الأقل: واحدة في إيطاليا سنة ١٩١٣، والثانية في الولايات المتحدة الأمريكية سنة ١٩٣٠، بعنوان "Du Barry- Woman of Passion" حيث طُمست الحقائق التاريخية تمامًا. وثمة اقتباسان آخران لا قيمة لهما، ظهر الأول سنة ١٩١٧ ومثلت فيه ممثلة الإغراء تيدا بارا، وظهر الثاني سنة ١٩٣٤ بتمثيل دولوريس دل ريو.

ومن بين كل تلك الأفلام المقتبسة، يعتبر الأشهر- إذا استثنينا فيلم كريستيان جاك المحبب إلى النفس، مع الممثلة الناعمة والحيوية مارتين كارول — الشريط الذي صوره إرنست لوبيتش مع بولا نغري سنة ١٩١٩، وهو الذي فتح أبواب هوليود واسعة أمامها، بعد النجاح المدوي الذي حققه

الفيلم في الولايات المتحدة. لكنه ينأى عن التاريخ ليروي لنا سيرة مدام دو باري بسخرية ثقيلة وتهكمية نوعاً ما، وبأداء ممتاز للممثلين. ولم تخلُ مشاهد الثورة الأخيرة من الثقل والمبالغة. وهكذا نفهم رد فعل الرقابة الفرنسية عندما قُدّم لها الفيلم سنة ١٩٢٢. فبعد أن أخذت عليهْ "التشويه الارادي لتاريخنا بشعور حاقد" ختمت بالقول: "إن القسم المخصص للثورة هو الأشنع. فلا وجود إلا لمشاهد متوحشة. جاء كل شئ لتشويه ذلك العصر العظيم. فلم نعد نرى سوى رعاع مقرفين؛ وفي إحدى اللوحات يقوم الجلاد، وهو نوع من عملاق عارٍ حتى الخصر، برمي رأس مدام دو باري للجماهير. هذه الصور لا تثير إلا الأشمئزاز"

أثار الفيلم لدى منعه اعتراضاً، في مجلس النواب، من قبل نائب باريس شارل برنار، لصالح الفيلم. وكان النقاش حامياً. وقد دفع بالنائب ليون دوديه إلى التأكيد أكثر من مرة بأن "تاريخنا لا يخص الألمان ولا دخل لهم فيه" واليوم بعد تراجع الأهواء صار من الممكن القاء نظرة هادئة على هذا العمل المتقن والموغل في السخرية والذي يدين بكل شئ إلى موهبة مخرجه إرنست لوبيتش.



لكن، من بين الضحايا المرموقين كان الملك والملكة هما الأكثر، والأفضل، إلهاما للسينمائيين في مختلف البلدان. ولا سيما ماري أنطوانيت. وكل الأفلام التي خصصت لها، منذ "مسرحية تاريخية في ٩ لوحات" (١٩٠٣) وصولاً إلى فيلم جان ديلانوا (١٩٥٥)، صورت بتأثر أواخر أيام ملكةٍ استطاعت المحافظة على عزة النفس أمام اتهامات، دنيئة أحياناً، واجهتها بها محكمة عاقدة العزم على خسارتها. أما تعيس الحظ، لويس

السادس عشر، فقد عولجت محكامته وإعدامه في عدة أفلام، وخاصة "الطفل الملك"، لكن ذلك جرى دائماً باختصار، أي كمرحلة زمنية ضرورية لايمكن القفز عليها، تكون ثانوية في حكاية أشمل، وفي الغالب يتم التعرض إلى الليلة الأخيرة الأكثر إثارة للشفقة؛ وهي الليلة التي قضاها الملك مع ذويه في سجن "التامبل"، ثم وداعاته عشية إعدامه.

ولم يكن ذلك شأن ماري أنطوانيت. كانت أكثر قابلية لإثارة تعاطف الجمهور كأرملة مبتلاة وأم ممزقة. وكل الأفلام التي صورت هذه المرحلة الدرامية في حياة الملكة اختارت نيرة وقورة "للمناسبة" وممثلات قادرات على تجسيد آلامها لدى اعتقالها في سجن "التامبل" وإذا اقتصرنا على الأخيرات منهن، نذكر ميشال مورغان في "ماري أنطوانيت" جون ديلانوا، ورينيه سانسير في النسخة الإيطالية "الأمير ذو القناع الأحمر". وآني ديكو، في الاقتباس الفرنسي لرواية ألكسندر دوما.

والشفقة التي سعى المخرجون دائماً لإثارتها إزاء ماري أنطوانيت تبلورت في أمل نجاح مشروع الهروب من السجن بمساعدة بعض الأوفياء المصممين على إنقاذ الملكة. وكانت هناك عدة أفلام بدائية حامت حول هذه المحاولات. وهذا أيضاً هو موضوع "فارس البيت الأحمر" لألكسندر دوما. كذلك كان الأمر في الخارج. ويمكننا التذكير بأن واحداً من أفلام س. ث. داير الاولى "صفحات مقتلعة من كتاب الشيطان"(١٩١٩) يجعل أحداث أحد أجزائه تجري في تلك الفترة، ويضفي عليها بعداً انجيلياً غريباً: إذ تحاول ابنة نبيل أُعدم بالمقصلة، أن تورط خادمها يوسف في مؤامرة تهدف إلى إنقاذ الملكة، غير أن هذا الأخير يحول انتماءه إلى اليعاقبة بتأثير ابليس (كذا!) فيلعب دور يهوذا، ويخون سيدته! وبفعل المونتاج تظهر محنة ماري أنطوانيت شبيهة بمحنة صلب المسيح ويبدو الثوريون كأنهم اليهود

الذيـن صـلبوه. وفي فيـلم "الطفـل الملك" يبرز اسم فيرسن باعتباره واحداً من أولـئك الذيـن أرادوا إنقـاذ الملكـة. إذ يـتمكن مـن التسـلل إلى السجن بفضل تواطـؤ الحـارس طولـون. لكـن الملكـة الـتي فصلت للتو عن أبنائها، ترفض الهروب بمفردها. وفي فيلم "ماري أنطوانيت" الأمريكي، يكون فيرسن نفسه هـو الـذي يعـد خطة الهروب لكن بعد فوات الأوان. ومن دون مراعاة الدقة التاريخـية، يكـون مصير العاشقين تبادل الوداع صباح تنفيذ الإعدام! وتعود شخصية طولون إلى الظهور في "ماري أنطوانيت" ديلانوا، مع ابتكار أذكى: إذ يكلـف هـو، بإخـراج الملكـة مـن السـجن، ويكون فيرسن وبعض الضباط الأصـدقاء في انـتظارهما وراء السـجن داخـل عربات. وللأسباب نفسها- أي عدم التخلي عن أبنائها- ترفض الملكة هذه المساعدة.

وتجـري المحاكمـة الجائـرة فـلا تقتصـر على الاتـهامات بل يخالطها الافـتراء والاعلانـات المهيـنة الموجهـة إلى وليّ العهد. ومن المعروف أن تلك الطـريقة الـتي تخيـلها هيـبير، ونـتردد الـيوم في تصديقها، أثارت استنكار روبسبيار نفسه. قليلة هي الأفلام التي تناولت تلك الحلقة المؤلمة. وفي المرات الـنادرة يجري ذلك باختصار وبطريقة تلميحية، لأسباب أخلاقية واضحة، وربمـا كانـت سياسية أيضـاً. ويظـل ديلانوا هو المخرج الوحيد الذي واجه بصـراحة ذلك المظهر الجائر للمحاكمة بذكر كلام المدعي العام (وهو "هيبير" في الواقـع) حـول الممارسـات الحمـيمة لـلملكة مع ابنها، والرد اللائق لهذه الأخـيرة. ولقـد ركـزت كـل الأفـلام على الموقف الصارم والحيوي للمتهمة، وعلى ردودها الحاذقة أمام محكمة أدانتها مسبقاً.

تلك اللياقة تعود للظهور في مشهد تنفيذ الاعدام في معظم الأفلام. فبعد مشـاهد المحاكمـة المؤثـرة، يـبدو السير في طـريق الآلام حيث تظل الملكة، بلباسـها الأبـيض، منتصبة القامـة وغـير مكترثـة بشـتائم الجمهور، بمثابة

خاتمـة تعظيمـية جلـيلة. ذلـك هو الانطباع الذي تتركه خاتمة فيلم ديلانوا علـى الأقـل. وقـد اخـتـار- كماقي التراجيديا الكلاسيكية- عدم اظهار تنفيذ الاعـدام، بـل التلمـيح إليه. فتظل الكاميرا تحت المشنقة حيث كان هناك ـ حسـب الأسـطورة ـ كـاهن غـير محلّـف يقيم قداساً الهياً من أجل المحكوم علـيها. وأكـثر تـأثيراً من ذلك كانت خاتمة الفيلم الأمريكي ١٩٣٨ : تصعد الملكـة الدرجـات بوجـه شـاحب، وبلا دموع، وتتولى يدان سمينتان إدخال رقبـتـها الـناعمة في حلقــة المقصــلة، وفي حـــين تـــرتفع شــفرة المقصــلة وتـرتفع...تلـوح أسـعد لحظـات حكمها ممتزجة بالضحك والغناء...وتنقطع بشراسـة، بصـفير الشـفرة الـتي تهـوي. نهايـة شـنيعة تضـع حـداً لهـذا الاستحضار التاريخي الذي غلب عليه التخييل الروائي.

يسـتلهم فيلم "حوار الكرمليات"(١٩٥٩) واقعة فعلية؛ ففي شهر تمـوز/يولـيو ١٧٩٤ أدينـت سـتّ عشـرة راهـبة كرملية من كومبيان وأُعدمن بتهمة المحافظة على إيمانهنّ. وكان مخرجه الأب الموقر بروكبرغر قد تمنى صـدور الفيـلم بعـنوان "الوكـيلات" أو"المعوضـات" غير أن المنتج، ولأسباب تجاريـة واضـحة، أصر على العنوان، مستنداً إلى كتاب جورج برنانوس."ما أردت القـيام به يتمثل في اختيار سياق تاريخي لمعالجة مشكلة أبدية، إنها مشـكلة امـرأة بـلا مقاومـة في مواجهـة مجـتمع شمولـي، وهـي بدقة أكثر، مشـكلة رفـض المحاربـة- وتـزداد حـدة لأنهـا تخـص مجموعـة نسـاء ـ في مجتمع لا يخلو من العظمة، بالتأكيد، لكنه يتطلب التضحية المطلقة من كل فرد.

"يوجـد في نـص بـرنانوس بقايـا مـيول أرسـتقراطية. وقد استبعدتها. وهكـذا يمكـن أن يكـون هـناك إدراك أفضـل بـأن الأمر يتعلق بصراع حاد،

صعب الحل، ما بين مجتمعين، لكلّ منهما الحق في أن يكون على حق. هذا هو مضمون كل التراجيديات الكبرى. وفي "حوار الكرمليات" يتواجه تصوّران. ففي مواجهة تصوّر الكرمليات، أو مثلهن الأعلى، يوجد تصوّر الثورة ومثلها الأعلى. والثورة الفرنسية لم تكن مقتصرة على الرعب. بل إنها تلعب، في الفيلم، دور القدر، ولا مفرّ من احترام القدر".

ويظهر الصراع في مواقف أبرز شخصيات الدراما: فنائبة رئيسة الدير تدين الثورة مطلقاً، مستفزة بذلك مفوض الشعب، بينما تحاول رئيسة الدير التعاون مع الثورة فتقول: "نحن لسنا دَيّانات بل وكيلات" وتطلب من أخواتها عدم جعل انقسام البلاد يمزّق الطائفة الدينية. وضمن هذه الدراما الجماعية تندرج تلك التي تخص مترهبنة شابة حسبتْ أنها وجدت ملاذاً في سلام الكرمل فإذا بها ممزقة بين دعوة ربانية متردّدة والخوف من الموت. لكنها تتغلب على مخاوفها وفي النهاية تبلغ حالة الصفاء وتلتحق برفيقاتها، وتصعد مثلهنّ درجات المشنقة مرتلة صلواتها، كما حدث في الواقع. ولقد رأى البعض، في هذا الفيلم، دعاوة دينية مضادة للثورة، لكنه فضلا عن كونه مأساة ضميرية مثيرة، يشكل إدانة لعدم تسامح السلطة، وذلك في إخراج "كلاسيكي، ناجع، خطي، ووصفي".

في زمن المتأنقات...

«الوطنـيون يتنفسون الصعداء أخيراً، لقد تم
القضاء على الطغاة وظل عملاؤهم بلا قوة.
فلنحترس ولنكن متحدين.»

باراس

وهكذا سقط المتعصبون والمتصلبون... ويرى الكثير من المؤرخين أن الترميدور يؤشر إلى نهاية المرحلة الثورية الفعلية والتقدمية، أي الثورة باختصار. ولكن، نظراً إلى أن ذلك اليوم قد أدى ، في الوقت نفسه، إلى نهاية حكومة الرعب والإعدامات الجماعية، فقد تم الاحتفال به باعتباره انتصاراً للحس السليم والاعتدال على التصلب الدوغمائي والجنون الدموي لدى روبسبيار ورفاقه. ونعرف كم هي "خاطئة" تلك النظرة التبسيطية للاحداث؛ أي أن "المنتصرين" على روبسبيار كانوا بدورهم ارهابيين مخيفين، انتهازيين ومرتدّين، أسقطوا الشخص النزيه لسبب واحد هو إنقاذ أرواحهم. غير أن هذا التبرير هو الذي ساد لأسباب ذات علاقة بالايديولوجيا السياسية في الغالب. ولهذا استحضرت السينما، في مجملها، ذلك الحدث الذي لعب فيه تاليان عضو الجمعية التأسيسية دوراً حاسماً حبّاً في تيريزيا كاباروس الفاتنة.

ولقد ظهر فيلم إيطالي سنة ١٩٠٩ بعنوان "نهاية حكم الرعب" (حمل أيضاً عنوان "نهاية روبسبيار") وتعرض إلى سقوط "الطاغية" انطلاقاً من حبكة خيالية. إذ يعمد ابن مركيز عجوز، وكان قائداً في جيش الجمهورية، إلى إنقاذ شقيقه من السجن من خلال الحلول محله وانتظار الحكم النهائي. غير أن يوم ٩ ترميدور يهلّ، ويهجم الشعب على آخر عربة تحمل المحكومين، وكان هو أحدهم، فيوقفها... "إذ يتنفس شعب باريس الصعداء بعد أن تخلص من الكابوس مستبشراً بالاعلان عن الحرية المستعادة" (سيناريو إشهاري). وفي "نهاية روبسبيار" (حلقة من حلقات الثورة، ٩ ترميدور، العام الثاني) الصادر سنة ١٩١٢، تتبّع المخرج ألبير كابلاني تطور الأحداث التاريخية بدقة: تاليان وتيريزيا كاباروس، مركيزة فونتيناي، في سجون بوردو، وإطلاق سراحها بإيعاز منه، اعتقاله من جديد بأمر من روبسبيار، مؤامرة تاليان، حلول يوم ترميدور الذي يكون فيه خلاصها، أخيراً. وينتهي الاستحضار التاريخي باعتقال "الطاغية" في دار البلدية، وكان خبراً سعيداً للعاشقين!

وكان هذا الفيلم من أنجح الأعمال في زمنه. ولم يتفوق عليه سوى فيلم "مدام تاليان" الذي أخرجه انريكو غوازاني في إيطاليا سنة ١٩١٦. وكان متخصصاً في إخراج الافلام الضخمة ولقد تم اقتباسه بتصرف عن مسرحية لفكتوريان ساردو، وحافظ على حبكتها العاطفية المتخيلة (لا تتزوج تيريزيا تاليان إلا بهدف إنقاذ الرجل الذي تحب، وهو غيرّي المناصر للملكية) وسعى الفيلم، في جوهر إخراجه، إلى الاعتماد على أعداد كبيرة من الممثلين الثانويين، وعلى الديكورات الضخمة، من أجل تصوير الأيام الثورية الكبرى، من احتلال الباستيل إلى يوم ٩ ترميدور. وذلك بالأسلوب والذوق المميّزين للإخراج الضخم على "الطريقة الإيطالية" التي

كانت تضمن آنذاك نجاح مثل تلك الأعمال في العالم. وعندما عرض في فرنسا غداة الحرب أثار حماسة النقاد على العكس من الإنتاج الألماني، كما سبقت الإشارة. ويمكن أن نقرأ في مجلة لويس ديلوك الرصينة جداً: " يتكشف فن غوازوني، في هذا العمل، بكامل رحابته. ولم يسبق له ايجاد مثل هذه المادة الجميلة والمتينة لتكريس قدرته على تحريك الجماهير، وتصوير اللوحات الهائلة التي تتقرر فيها مصائر الشعوب. ويبدو هذا المخرج الإيطالي، في التنافس العالمي على تصوير الثورة الفرنسية، أفضل من فهم روحها الثورية. وأفضل من أخرج حركة ٨٩ و٩٤ العظيمة بكل جوارحه."

ونجد هذه الحلقة من حلقات الثورة في فيلم "نابليون" لآبل غانس أيضاً. ومن المؤكد أنها ليست متفوقة مشهدياً ـ وهي أبعد من أن تضاهي في قوتها وتأثيرها ذلك الجزء الخاص بسقوط الجيرونديين ـ لكنها تتميز بتقديم توليفة للعمل البنّاء الذي قامت به الجمعية التأسيسية بفضل تدخّل سان جوست، وذلك فضلا عن الاستحضار التاريخي الدقيق لذلك اليوم العظيم. ونعرف تاريخيا أن سان جوست لم يكد يبدأ خطابه بالقول ("لا أنتمي إلى أي زمرة: سوف أحارب كل الزُمر...") حتى قاطعة تاليان قائلاً: " فلْيُمزَّق الستار...". لكن آبل غانس يترك سان جوست يتكلم مطولاً، في شريطه، للدفاع عن الرعب بقوة، كوسيلة وحيدة للتغلب على أعداء الخارج والداخل، ولفرض المبادئ السياسية والاجتماعية الجديدة المتولدة عن الثورة: "من شأن الرعب أن يؤدي إلى فقدان جزء من معنى الثورة، لكن ينبغي الاعتراف بأن وجود الحرية في العالم ينطلق منّا نحن! وهل تنكرون أننا في الأثناء بنينا لكم فرنسا جديدة تمامًا ومستعدة للحياة... وأصدرنا ١٢٠٠٠ مرسوم، ثلثاها لأهداف انسانية؟ "

وأدى إدخال الصوت على الفيلم سنة ١٩٣٤، إلى إضفاء قوة أكبر، "وحركة"، على هذا المشهد، بتخليصه من العناوين الفرعية المزعجة. وعندما راجع آبل غانس عمله للمرة الأخيرة، سنة ١٩٧١، زاد في تمديد مداخلة سان جوست بطريقة اصطناعية لكي يوضح أكثر، بواسطة كتاباته، طريقته في تأويل تلك المرحلة الداكنة وتبريره لها. ويأتي نبذ الأحزاب في المقدمة فيدينها معتبراً اياها بمثابة أعداء (كلّ فصيل هو اجرامي لأن تعددية الأحزاب تسهل زرع الفتن، سواء عبر اصطدامها ببعضها، أو عبر تحالفها كلها ضد الدولة") ثم يأتي تبرير مطول للرعب ("غير أن تكالب أعدائنا على إبادتنا هو الذي جعلنا شرسين في ممارسته، هذا الرعب الذي دام أربعة عشر شهراً هو النتيجةٌ الاضطرارية الناجمة عن التعذيب، والشنق، والحرق، والحروب السياسية والدينية طيلة أربعة عشر قرناً من الحكم الملكي") أخيراً، وعلى وجه الخصوص، هذه النظرة التنبؤية لسان جوست حول مستقبل أوروبا ("سوف يلعنوننا كثيراً في المستقبل، لكن فيما بعد، عندما تشكل أوروبا عائلة واحدة، توحد بينها القوانين نفسها، ربما يذكرون آنذاك أننا نحن الذين وضعنا جسر الحرية الأول فوق الحدود").

أورد المخرج هذه المقاطع كي يتجاوز مجرد التمثيل الفرجوي إلى إبلاغ رسالة وتوضيح ومرافعة.



ثم حلت حكومة المديرين، متجسّدة في أبرع وأفسد أعضاء الجمعية التأسيسية: باراس. ومعها حل رد الفعل على تجاوزات الجمعية ولجنة الخلاص القومي. وكانت مرحلة تحرر الأخلاق والتعطش للملذات والدُّرجات (الموضات) الشاذة، حيث "الخارقات" (النساء المبالغات في

الظُرف والأناقة) و "المتأنقون" يفرضون القانون في الشوارع. كلّ ذلك بينما البؤس المروع يعمّ جماهير الشعب، و "البطون الجائعة" حاقدة على "الكروش العفنة" التي عرفت كيف تستغلّ الثورة.

لم تهتم السينما بهذه المرحلة، إذ أنها أقل مشهدية، وأقل قابلية للإثارة، في المرحلة السابقة؛ إلا عبر ممثلها باراس، وبعض النساء "الخارقات" مثل مدام تاليان الجميلة، أو جوزفين دي بوآرني. أو خلال الحدث الأبرز في تلك الفترة، عندما لمع نجم جنرال يُدعى بونابرت.

إذا استثنينا بعض الأفلام البدائية التي تجري أحداثها المتخيلة تحت حكومة المديرين، وكذلك العديد من الأفلام التي تعرضت إلى "قضية بريد ليون" وكلها تنتمي إلى الأخبار المتفرقة أكثر منها إلى الاستحضار التاريخي (وحده فيلم ليون بوارييه يضع تلك الواقعة في إطارها التاريخي الدقيق بإظهار مدام تاليان، والمديرين(ريفايير- ليبو، وروبال و باراس...) فإن الفيلم الأول المهم الذي طمح إلى استحضار تلك المرحلة هو فيلم "المصير" الذي أخرجه هنري روسيل سنة ١٩٢٥. تجري أهم أحداث الحبكة المتخيلة في إطار حملة إيطاليا، ومعركة لودي. غير أن الفيلم سعى أيضاً إلى تصوير الأجواء الخاصة التي سادت مرحلة حكم المديرين مع التلميح إلى أنها كانت تشبه أجواء فرنسا سنة ١٩٢٥.

" سعيت قبل كل شئ إلى استعادة تلك المرحلة التي سادت فيها الفوضى والأهواء والاضطرابات أيضاً خلال حكم المديرين... إن تلك المرحلة تكتسي أهمية استثنائية لاسيما أنها شديدة الشبه بمرحلة "مابعد الحرب" التي نعيشها الآن، ونجد فيها طباعاً مماثلة، رغم مرور أكثر من قرن، مع طباع اليوم...لقد تغيّرت الدُرجات والأزياء لكن العقليات ظلت متماثلة

تمامًا...كانت فرنسا تتألم سنة ١٧٩٥ من المرض نفسه الذي تشكو منه اليوم: الرغبة الجامحة في المتعة، المضاربة في الأسواق، الوضع المالي الصعب، الصراع الشرس ضد الأحزاب السياسية...وكان التردد سيد الموقف والبحث جارياً عن رجل مناسب يسيطر على الوضع...من دون جدوى."(١)

وتتجسد هذه الطموحات خلال اللقطات الأولى من الفيلم: في حدائق الباليه روايال (القصر الملكي، وكان اسمه آنذاك: باليه-ايغاليتي = قصر المساواة) يتجاور المتأنقون والمضاربون، ولاعبو القمار والجنود وغيرهم من الفئات؛ ثم ندخل مرسم الفنان دافيد حيث نلتقي مجموعات متنوعة؛ من علماء، وأدباء، وفنانين، ومشاهير السياسة آنذاك: تاليان، باراس...وهناك يلتقي الشاب بونابرت بجوزفين دي بوآرني. ويتحلق الجميع في صالون مدام تاليان. وفي الحفلات الباذخة تُسوَّى المسائل السياسية الجوهرية: وتحت تلك الأضواء وافق بونابرت على الدفاع عن الحكومة المهدَّدة، يوم ١٣ فانديمير (٢). ولقد صور الفيلم مشاهد الحرب الأهلية بعناية لكن من دون قوة حقيقية متناسبة مع قمع جنود الجمهورية، بقيادة بونابرت، لمحاولات المتمردين. وتزامن ذلك مع زواج باميلا ايغاليتي. ولا شك أن هنري روسيل لا يفتقر إلى الموهبة. ويشهد بذلك من يرى مشاهد فيلمه

---

(١) سيني مغازين، العدد التاسع، ٢٦ شباط/فبراير ١٩٢٦. ١٣ فنديمير vendèmiaire (من أسماء أشهر الثورة الفرنسية) يوافق يوم ٥ تشرين الأول/أكتوبر ١٧٩٥. وفيه ثار أنصار الحكم الملكي ضد المرسوم الذي أرادت به الجمعية التأسيسية إدخال ثلثي أعضائها في مجلس النواب الجديد. وقد تولى بونابرت سحق حركة التمرّد.

الوصفية والدرامية، لكن شخصيته لم تكن من القوة بحيث تتمكن من استحضار وتحريك ذلك اليوم الحاسم، ضمن رؤية ملحمية معبّرة.

وهي رؤية لا يمكن نفيها عند آبل غانس في شريطه عن "نابليون": لقد عبر عن العادات في مرحلة المديرين بقوة وحرارة فائقتين. ولم يستحضر "فانديمبيير" لكنه أشار إليه بذكره في مساعي جوزفين لدى باراس، وأوامره العسكرية، ثم عودته الظافرة إلى مجلس النواب ("ماهذه الضجة؟" تسأل جوزفين - "إنه بونابرت يدخل التاريخ" يجيبها باراس.). ويركز المخرج على الشهرة التي حققها نابليون، في تلك المناسبة، عبر لقطات توليفية في منتهى الروعة تجمع بين الحركة والايقاع واللون: رقصة الضحايا. يقول آبل غانس: "إنها قاعة الكرمليات ذات الجدران القانية مرتين بمذابح سبتمبر/أيلول ومذابح حكومة الرعب...كان لا بد من التذكير بتلك المشاهد المرعبة التي شكلت اللوحة اليومية للسجون مدّة عامين". فتيات نصف عاريات، يتأرجحن، برخاوة، في أرجوحات تظهر فوق مجموعات الراقصين والراقصات بثيابهم الخفيفة أيضاً. ثم تظهر "المتغنّجات الثلاث": مدام تاليان ومدام ريكاميه وجوزفين دي بوآرني، ويتوسطن باحة المعجبين...

إنه أقوى توليف لتلك المرحلة اللامعة والمتفسخة في آن. غير أننا نجد باراس والمتأنقات والمتأنقين، وجنون البذخ، في أفلام أخرى تستحضر المصير الغريب لوليّ العهد التعس المعتقل في برج "التامبل" المشؤوم...

وليّ العهد في الزوبعة

"في تصـــور الملكيين والمعتدلين أن الملك لا
يمــوت أبـــداً.ولو تمكنوا من الوصول إلى
ذلك الشبح لالتفوا حوله."

هيبر

يـوم ٢٠ بريـريال، العـام الثالـث لـلجمهورية، أي ٨ حزيـران/يونيو ١٧٩٥، في الساعة الثالثة بعد الظهر، أُعلن رسمياً عن موت الطفل " كابيه" لويـس السـابع عشـر ـ بعد إعدام والده ـ في سجن التامبل الذي كان معتقلاً فـيه مـنذ قـرابة الـثلاثة أعـوام. لكـن سـرعان ما سرت شائعات بأن الطفل المـتوفى لـيس ابـن لويـس السـادس عشر بل متشرد مريض تم استبداله به. وأمـام انعـدام الأدلـة وظهـور العديـد مـن المطالـبين بالعرش رفض المؤرخون تصـديق ماعتـبروه محـض أكاذيـب. ونعـرف مـن بـين المدّعـين "سـاعاتي كروسـن"، كـارل فيلهـلم ناوندورف، الذي استقطب الكثير من الاتباع وظل المـتحدرون مـن سـلالته يحـاولون الحصول على اعتراف رسمي من العدالة. وكـان ينـبغي انـتظار عصـرنا وظهـور أعمـال تاريخية مثل كتاب ج. لونوتر "الملـك لويـس السـابع عشـر ولغز سجن التامبل" كي يستفحل الشك بسبب هشاشـة الأدلـة المتناقضـة حـول مـوت ولـيّ العهـد في سـجن التامبل. وهذا

موضوع جميل للسينما التي اعتادت نبش "الألغاز" و"القضايا" المتعذرة الحل!

ومع ذلك لم تكرس أفلام كثيرة لهذا الموضوع المغري. وعندما يتم تبني فرضية الهروب يأتي ذلك بطريقة في منتهى التخييل من دون اكتراث للمعطيات التاريخية المكنة؛ أو التدقيق في مصداقية هذا المطالب بالعرش أو ذاك. ومن الرثاء لحالة وليّ العهد السجين يجري استحضار حجزه تحت سيطرة "معلّمه" الاسكافي سيمون الذي اندفع مؤرخو القرن التاسع عشر، منذ بوشاسن سنة ١٨٥٢، إلى وصفه بالجلاد الدنئ والمسؤول عن تردّي الطفل التعس جسديّاً ومعنوياً. ولقد عالجت السينما هذه العلاقة بين سيمون والطفل. كما في النسخ الحديثة من "فارس البيت الأحمر". ففي الاقتباس الذي قام به كوتافافي أدّى الدور الممثل مارسيل بيريس لتخصصه في أدوار رجل الشعب الجامع بين العنف وقصر النظر. وفي فيلم المخرج كلود بورما كان الدور لجورج جيريه. وقد أداه بقوة، خصوصاً في المشهد الذي يدفع فيه الطفل إلى الاعتراف بممارسة أمه للزنا بالمحارم.

إذا استثنينا شريطاً بدائياً قصيراً يعود إلى سنة ١٩٠٨ ولا نعرف عنه الكثير. فإن أول فيلم طويل مكرّس لهذا اللغز هو "الطفل الملك" في حلقاته الثماني. وقد تعرضنا إليه في عدة مناسبات سابقة لأنه يستحضر بنجاح ملحوظ بعض الأيام الثورية العظيمة من دون المبالغة في التخييل. استند مؤلف الحكاية بيار جيل إلى أعمال لونوتر التاريخية، وأضاف إلى حبكته شخصيات أصلية مثل فرنسا تورجي الذي كان يعمل في مطابخ الملك ثم انتقل إلى العمل في سجن التامبل حتى شهر تشرين الأول/أكتوبر ١٧٩٣؛ وكريستوف لوران الذي عمل حارساً لوليّ العهد غداة "الترميدور" أي في

نهايـة شـهر آذار/مـارس ١٧٩٥؛ وكذلـك الطبيـب الجراح ديزو الذي عالج الطفـل طيلة شـهر أيار/مايو١٧٩٥. وتظهر في الفيلم أيضاً مدام أتكينز، تلك الانكلـيزية الـتي قدمـت الرشـاوي للعديد من الأشخاص المستعدين لتهريب الطفل، كل ذلك فضلاً عن الشخصيات الرسمية من الصف الأول: روبسبيار، شومات، باراس...

وهـنا تنتهي صحة الحكاية. ذلك أن اللغز المحيط باختفاء وليّ العهد تـرك للسيناريسـت حرية التصرّف: فإذا فيرسن هو محرك المؤامرة بمساعدة تورجـي خادمـه الـوفي، ومـدام أتكـنز صـديقة الملكـة والمؤتمنة على أسرارها (لنوضح بأن مدام أتكنز الحقيقية لم تغادر انجلترا قط)؛ والجرّاح ديزو الذي يعمـد، بطلـب من الملكة، إلى وشم ساق وليّ العهد بعلامة القديس لويس... أما عملية الاختطاف تحديداً ففي البداية يُعدّها مالوري ـ شخصية متخيلة ـ لحسـاب بـاراس. ذلـك أن باراس اتفق مع الكونت دي بروفانس الراغب في القضاء على وليّ العهد لصالحه. ويتم استبدال الطفل الوارث بشبيه له أبكم ومـريض في سـلة غسـيل. غـير أن فيرسـن ومـدام أتكـنز يعـيقان، بمساعدة جوزفـين دي بوآرنـي، خطة باراس وتنجح استعادة وليّ العهد الحقيقي في اللحظة المناسبة!

لكن الأهم من السيناريو الحاذق والمستجيب لقواعد الرواية المتسلسلة، هـو النظرة المسلطة على يتيم التامبل (أدّى الدور بمهارة الطفل جان مونييه) والمحـيطين بـه. إذ يظهـر لـنا الفيـلم ألعابه ولحظات قلقه بحيث يرتجف المـتفرّج لهـول معاناتـه: يقـتلع من حضن أمه (مشهد مؤثر جداً مستلهم من حكايـة لمـدام روايـال) ويسـلم إلى الاسـكافي سيمون (صاحب الدور مجهول) الذي يلقنه درساً في "المواطنية الجمهورية" ويجبره على ترتيل أناشيد الثورة

و "الموت للطغاة". وفي الأثناء يتآمر باراس على خطفه لغايات تهمّه. ويجد المتفرّج نفسه متورطاً في متابعة مراحل الاستبدال والهروب، متمنياً أن تنجح العملية. وتأتي خاتمة ذات دلالة بهذا المَخرجٍ: يعتقل الجيش الجمهوري، داخل أراضي الثوار الملكيين غربي فرنسا، كلاً من فيرسن ومدام اتكنز ووليّ العهد. ويقودهم إلى مقر قيادة هوش. وهذا الأخير يتعرف على الطفل الملك بسبب خطأ يقع فيه. فيشفق عليه ويترك سبيله مع مرافقيه كي يواجه مصيره المجهول، شريطة ألا تُكشف هويته الحقيقية... وبهذه الطريقة تمت المصالحة بين النزعات الملكية والنزعات الجمهورية في فرنسا المضطربة سنة ١٩٢٣.

وينبغي الانتظار مدة عشرين سنة قبل رؤية هذا الموضوع يعالج من جديد في فرنسا خلال نهاية سنوات الاحتلال القاتمة. إذ ظهرت مقالات مفاجئة - ربما شكلت منطلقاً لهذا الفيلم - تستحضر لغز المطالبين بالعرش. ففي نهاية ١٩٤٣ ظهرت مقالة لأندريه كاستيلو بعنوان "العلْم المعاصر يؤكد: نوندورف كان حقاً لويس السابع عشر" ونظراً لما عرف به هذا المطالب بالعرش من تجاوزات، وعدوانية ذريته، فقد جاء ذلك التأكيد على أحقيته في العرش مذهلاً. إذ قام الدكتور لوكار، مدير مختبر الشرطة الفنية في ليون بتحليل مقارن، استجابة لطلب أندريه كاستيلو، ما بين خصلة شعر لوليّ العهد وأخرى لنوندورف. وأكد التحليل على التماثل التام بين العيِّنتيْن. ورغم العصر المضطرب، أثار الخبر نوعاً من الضجة، وردٌّ فعلٍ قويّاً حتى من مجلة "مركز الدراسات" الناطقة السرية باسم الكونت دو باريس، أي المطالب الشرعي بالعرش. لكن الفيلم ابتعد عن الجدال واكتفى باقتباس مسرحية قديمة لفكتوريان ساردو بعنوان "باميلا، بائعة اكسسوارات الزينة" (١٨٩٨) وانحاز فكتوريان ساردو إلى فرضية الاختطاف

لأنـه لم يكـن مصـدقاً لمـوت ولـيّ العهـد في السـجن. نقـل بـيار هيران هذه المسرحية إلى السينما سنة ١٩٤٤ في بداية صيف ١٩٤٤ وسط صعوبات مالية كـبيرة. ولم يؤثـر ذلـك عـلى الفيلم، غير أن عرضه لم يتم إلا بعد التحرير، أي في أوج ازدهـار الموجـة الأمريكـية، الأمر الذي لم يكن مناسباً لرواج هذا النوع من الاستحضار التاريخي.

أمـا فيـلم "بامـيلا أو لغـز التامـبل" فهـو فيـلم أقرب إلى التعاطف مع الملكـيين وانتقاد الجمهورية. ويركز بدوره على الحياة الكئيبة للطفل البائس ـ أداء لافت للطفل سيرج امريش ـ رغم مراقبة غومان الرحيمة. تبدي باميلا تأثرها بآلام الطفل وتقدم له الأزهار لتعيد البسمة إلى وجهه الشاحب. وفيما بعـد يـدرك، مـن خـلال ارتـباكها، أن الثوريين أعدموا أمه. وعندما يُهدى طائـراً في قفـص يـتأمله بحـزن ثـم يطلـق سراحه... أما عملية استبدال وليّ العهـد بشـبيه لـه، فتشـارك فـيها باميلا بدافع الشفقة، وتتم أيضاً بواسطة سـلة غسـيل، لتـنجح عملـية التهريـب بفضـل نفق يحفره الملكيون. ويؤدي الممـثل فرناند غرافاي دور باراس برشاقة. وهذا الأخير يحاول عبثاً استعادة الطفـل أثـناء عملـية الهروب. وهو الذي ينطق بكلمات النهاية: " الملك؟ أي ملـك؟ لا أعـرف إلا ملكـاً واحـداً هو لويس شارل كابيه، آخر ملوك فرنسا، وقد مات بالأمس في الساعة الثالثة بعد الظهر في سجن التامبل."

❖ ❖ ❖

ألهمت مصائب وليّ العهد واختفاؤه الغامض مُخرجاً آخر سنة ١٩٥٨ هـو الـبريطاني بـريان دزمونـد هيرسـت، المعروف بإخراجه التجاري لأفلام المغامـرات والخـيال. وقـد شـهد شـريطه Dangerous Exile عروضاً عابرة في فرنسـا، بعـنوان "سـجين التامبل". ولنحكم على الفيلم: يصل الطفل لويس

السـابع عشـر بواسـطة منطاد (كذا!) إلى جزيرة في بلاد الغال. وتلتقطه ابنة أخت سيدة قصر ثرية. فيخفي عنها هويته. لقد تم استبداله بابن الدوق دي بوفـيه (؟) الـذي يشـبهه، في سـجن التامـبل، بواسـطة الصَّيْرفي بتـيفال (وشخصـيته حقيقـية). غـير أن معلومـات صـحافية (آنـذاك!) كشـفت عن وجوده للثوريين الباريسيين الذين لم يتوانوا عن القيام بعملية إنزال عسكرية (كـذا!) مـن أجل اعتقاله وقتله! لكن دوق بوفيه الشجاع ينقذه ويتبناه. ولا قـيمة لهـذا الفيـلم إلا إذا تناسينا الحقائق التاريخية، وتمتعنا بقوة الإخراج وجمالية الصورة.

من أجل الربّ من أجل الملك

"تعالوا نبحث عن الأعداء: إذا تراجعتُ
اقــتلوني؛ إذا تقدّمت، اتبعوني؛ إذا متّ،
إثأروا لي."

لاروشجاكلان

استلهمت السينما تمرّد "الشُّوان" وحرب "الفانديه" أيضاً، بالطرق التخييلية المعتادة. وحركة التمرّد الشوانية تنسب إلى "مؤسسها" جان كوتيرو المعروف باسم جان شوان. وقد انتشرت في شمال نهر اللوار، ولا سيما منطقة الماين وبدأت في شهر آب/أغسطس ١٧٩٢. أما التمرد الفاندي فقد انتشر جنوبي اللوار ولم يبدأ إلا في شهر آذار/مارس ١٧٩٣. خاض التمرد الأول حرب عصابات محدودة لكن متجدّدة؛ أما التمرد الثاني فكان أشد قوة وتنظيماً. وشكل حرباً حقيقية بقيادة نبلاء وأناس من عامة الشعب، حتى أنه تمكن أحياناً من تهديد الجمهورية. إلا أن حركتي التمرد تعودان إلى المصدر نفسه: رفض معظم القساوسة في مقاطعتي البروتانيي والفانديه الانخراط في الدستور المدني لرجال الدين، وحركة التجنيد الكثيفة من أجل محاربة الجيوش الأجنبية في الشرق (شرق فرنسا). وأدت المضايقات المستمرة ونظام الرعب الذي أرساه الجمهوريون إلى إبادة حقيقية نجمت عن تلك الحرب الأهلية.

استلهمت سينما البدايات، في إيطاليا كما في فرنسا، تلك الحرب الفظيعة من خلال أفلام قصيرة. وغالباً ما كان الأمر يتعلق بتقديم قصة خيالية عن التمزّق العاطفي الذي تسببت فيه حرب الإخوة، ولكن من وجهة نظر المتمرّدين دائماً. الأمر الذي يعني إضفاء الشرعية على حركة التمرد تلك ضد الجمهورية، وعلى مبادئها وأعمالها.

ففي شريط "وجهاً لوجه" (ايكلير، ١٩٠٩) يتطوّع ابن نبيل من الفانديه في جيش الجمهورية، في حين كان أبوه الموالي للملكية قائداً لحركة التمرّد. وعندما يقع الابن أسيراً لدى المتمرّدين الشوان، يتولى والده الحكم عليه بالموت.

وفي "شهيدة الحب" (ايكلير، ١٩١٠) تعقد ابنة قائد فاندي قرانها مع ملازم في الجيش الجمهوري وتفرق بينهما الحرب. تقوم الفتاة بتهريب خطيبها المعتقل ثم تنتحر بتناول السم، لأنها لم تستطع تحمل الفراق.

أما "في خدمة سيِّده " (SCAGL ، ١٩١٢) فهو شريط أكثر تعاطفاً مع الملكية وينتهي نهاية سعيدة: فالسيد الاقطاعي بعد عودته من مكان هجرته، يتزوج ابنة كبير الصيادين الذي ظل وفياً له. وعندما يحل يوم اعتقاله ترتدي زوجته لباسه، كي تسهل له عملية الهروب.

ويشدد فيلم "الشواني" (فيلم دار ، ١٩١٤) على التعاطف مع الملكية بطريقة أوضح: بعد حلول السلام، نجد أحد النبلاء، ممن ساندوا القضية الفاندية، مجبراً على بيع قصره الصغير الذي ورثه عن أسلافه، إلى كولونيل جمهوري. ويستنكر وكيل أعماله هذه الصفقة، لكنه سرعان ما يأخذ في الاعتبار تعلّق ابنه بابنة المالك الجديد. وعندما يستأنف القائد كادودال المعارك يسانده الوكيل وابنه. لكن الأب يقع في أسر الجمهوريين بقيادة

الكولونيل. فيتسبب في مقتل ابنه خوفاً من أن يعترف، ثم يواجه حتفه أمام فصيل الإعدام، صارخاً: " عاش الملك! "

أما الجيران الإيطاليون فكانوا أكثر عدائية في أفلامهم القصيرة، وساندوا المتمردين ضد الجمهوريين دائماً.

يروي لنا "متمرد الفانديه" (سيناس ١٩٠٩) مغامرة حزينة عن نبيل يلتقطه صياد وابنته. وبسبب الوشاية يقتل الكونت النبيل ومنقذه. وتنتقم الفتاة بقتل الخائن.

والحكاية التي يرويها شريط آخر بعنوان "الفاندي الصغير" (أمبروزيو ، ١٩٠٩) تعتبر نموذجية أكثر ويمكن القول إنها قصة مضادة للقصة المعروفة عن البطل القومي بارا. ففي العام نفسه ذكّرنا فيلم فرنسي بمغامرة بطل الجمهورية الشاب الذي قتله، سنة ١٧٩٣ قرب شوليه، جنود فانديون لأنه صاح "عاشت الجمهورية". أما الفيلم الإيطالي فيقلب الحكاية: يتطوع الشاب في الجيش الفاندي، بعد إعدام أفراد عائلته، ويقسم أن ينتقم لهم. لكنه يقتل برصاص الجمهوريين بسبب دوسه على علم الثورة مردّداً "عاش الملك!"

ويقص "درهم يهوذا" (أمبروزيو ١٩١١) حكاية انتقام شيخ فاندي انتقاما فظيعاً من ابنه لأنه وشى برسول من الملكيين وصل ليلاً وآواه عنده. وبذلك خان الابن قواعد الضيافة المقدسة. وبعد تنفيذ الحكم يكشف الأب عن وجهه، يركع ثم يصلي: "أيها الرب الرحيم ارحمه واغفر لي."

❖ ❖ ❖

قدمت رواية فكتور هيغو "ثلاثة وتسعون" لوحة زاخرة بتلك الأحداث، و المآسي الانسانية التي تسببت فيها. تجري الحكاية في مقاطعة البروتانيي نهاية ١٧٩٣ عندما صعد الفانديون شمالاً حتى غرانفيل آملين في احتمال تدخل انجليزي. ويقدم المؤلف تأملات حول علاقات الثورة بالجمهورية، والحرب الأهلية بالرعب. لكن الرواية تشكل بالأساس تراجيديا شخصية لا يخفي فيها هيغو تعاطفه مع قضية الجمهورية، من خلال أحداث مشوقة ومشهدية. وإذا كان إخراجها للسينما يشكل مطمحاً لأي مخرج شاب فهذا ما فعله ألبير كابلاني لصالح شركة باتيه سنة ١٩١٤، لا سيما وأنه مخرج متخصص في الاستعادات التاريخية. وظل اقتباسه لهذه الرواية هو الوحيد حتى الآن.

اقتبس الرواية ألكسندر آرنو بأسلوب خطي وواضح في تدرج الأحداث، لأنه استهدف الجمهور العريض. ويقدم لنا الفيلم في مفتتحه شخصيات الدراما: المركيز دي لانتيناك المحبوب من الفلاحين؛ ابن أخيه الشاب والكريم غوفان؛ القس سيموردان مريد الفلاسفة، والمقاوم لكل أنواع المظالم. ثم تتوضح لنا أصول هذه الدراما التي تنمو وتنفجر سنة ١٧٩٢: تعلق غوفان بالأفكار الجديدة بفضل كتاب لروسو أعاره إياه سيموردان؛ خصومته مع عمه الذي استدعاه الكونت دارتوا إلى انجلترا؛ طرد القس من كنيسته بعد حدوث انشقاق؛ رحيله إلى باريس حيث يتحوّل إلى واعظ ثوري؛ وصول غوفان الذي يسرع بالانخراط في جيش الجمهورية. وبذلك يتم عرض مواقف مختلف الأطراف بوضوح ومن دون أحكام مسبقة. ويظل كل طرف وفياً لالتزاماته.

ثـم يحـاذي الفيـلم أحـداث روايـة فكـتور هـيغو عـن كثـب. فيعرض الحلقات الأقوى، داخل الريف البدائي، أو في إطار مشاهد طبيعية رائعة في مقاطعـة بروتانـيي. ويـتعرض إلى أحـداث لم يركـز علـيها هـيغو كثيراً مثل وشـاية رئيسـة الدير بالـثوار الذين آوتهم، وصفح غوفان عنها بعد اعتراض الرسول الواشي وتوقيفه في الوقت المناسب. ويختصر الفيلم ذلك المشهد الذي يجمـع بـين دانـتون ومـارا وروبسـبيار، لكـنه يسـتبعد نـزاعات الجمعـية التأسيسـية، التي أثـرت في المخـرج آبـل غـانس، كمـا يستبعد أي حماسة ثورية. وأدى تقليص الرواية، والعمل فيها حذفاً وإضافة، إلى مسخ اقتباسها والـتحوير قلـيلاً في نوايـا فكـتور هـيغو. لقـد تم تقديـم غوفـان بوصفه ثورياً "جـيداً" معـتدلاً وفروسـياً، في حـين يلـوح سيموردان مـتطرفاً، متصلباً، لا إنسـانياً: دانـتون في مواجهـة روبسـبيار. ويجـري التركـيز عـلى شـجاعة لانتيناك والفانديين، في الدفاع عن معتقداتهم وأراضيهم.

أمـا حـركة الـتمرد الشـوانية فقد ألهمت سنة ١٩٢٦ شريطاً عجيباً في ثمـاني حلقـات. كـان عـنوانه بكـل بساطة "جان شوان". وقد طلبت شركة "سـيني رومـان" منتجة فيلم "الطفل الملك" وغيره من الأفلام التاريخية، من المخـرج الـرائج شـعبياً أرتـور برنـيد، أن يضـع السيناريو. وكان هذا الأخير يـنحدر مـن مـنطقة البروتانيي، مايعني أنه قد يقدم حكاية سينمائية قوية، تجمـع بـين الحقائق التاريخية والحبكة المشوقة. وأكدت تصريحاته، خلال تصوير الفيلم، هذا الأمل، لاسيما وأنه دلل على فهم دقيق للأسباب العميقة التي جعلت "الزُّرق" و "الحمر" يتواجهان بشراسة طيلة سنوات[1]:

"مـن جهـة، توجـد فرنسـا الجمهوريـة، نشوى بالحرية، وقد غمرها شـعور جديـد هـو الشـعور الوطـني وتعلـق الفرنسيين بأرضهم، وهذا ما غيّر فجـأة تعلقهـم بالسلالة الملكية... ومن الجهة الأخرى يوجد عرق بشري من

(١) "سيني ماغازين" العدد ٢٨ ـ ١٠ تموز/يوليو ١٩٢٦.

أقوى الأعراق، إنهم فلاحو الغرب المحافظون بالغريزة وبدافع الحاجة، وقد ولدوا على عتبات القصور، وترعرعوا في ظل الكنيسة، أوفياء للرب وللملك قبل كل شئ، ويريدون المحافظة على قوانين الماضي. وباختصار، نحن أمام قوتين مقتنعتين بنبل قضيتيهما وشرعيتهما؛ إحداهما نابضة بالحماسة، والأخرى متمترسة وراء عنادها... والقوتان عاجزتان عن التفاهم، أو الاقتناع المتبادل...لهذه الأسباب لم يكن تمرد الشوانيين حرباً أهلية بالمعنى الدقيق للكلمة، بل كان أقرب إلى نوع من الملحمة المثالية، تجمع نسبة متعادلة من الأبطال عند كلا الطرفين..."

نوايا حسنة لم تظهر في الفيلم الضخم "وغير المهضوم" حيث لجأ السيناريست إلى الحبكة المهترئة في الأفلام البدائية :نزاع ناجم عن قصة حب معتادة تجمع بين أحد أبناء المتمردين وابنة مفوض لجنة الخلاص الوطني. عملية خطف وابتزاز. تعرقلها فتاة من اليعاقبة، ذات روح شريرة كما ينبغي. والأسوأ من ذلك هو تشويه حكاية جان شوان الحقيقية، والخلط بين حركتي التمرّد الفاندية والشوانية. ولا شك أن صاحب السيناريو قد نبّه إلى أنه "جعل من جان شوان توليفة رمزية تجمع بين مختلف قادة العصابات الذين حاربوا جيش الجمهورية" غير أن المشاهد الجيد يخرج من الفيلم مقتنعاً بأن جان شوان كان شيخاً شريفاً "وقائداً عاماً للجيوش الملكية في الغرب" (كذا!) ويمتد حقل عملياته من لاروش- سور- يون إلى نانت الخ...والحال أن جان شوان الحقيقي كان في الخامسة والثلاثين من عمره ولم يغادر مسقط رأسه في منطقة الماين. ولم يساعد الجيش الفاندي إلا عندما اجتاز اللوار واستولى على لافال والمانس[1].

---

(١) كان هناك مسلسل تلفزيوني، يجمع، بمهارة، بين الخيال والواقع، قدم كمشروع منذ ... ١٩٦٠ إلى جمعية المؤلفين، من قبل بيار غيران ، تحت رقم ٢٠٢٤٤، و ما زال ينتظر رؤية النور .

ولحسن الحظ عهد باخراج هذا السيناريو الردئ إلى مخرج بارع، بات منسياً اليوم، هو لويتز- مورا. ولقد تمكن من تحريك الفلاحين البروتانيين بمهارة كما صور المشاهد الطبيعية والقصور والقرى القديمة بشكل أخّاذ. والأفضل من كلّ ذلك أن المخرج نجح، حسب أحد نقاد مجلة "سيني ماغازين"، في استحضار "حروب الفانديه بكلّ ما تضمنته من دسائس ومكائد وكمائن، مع لوحات مشهدية رائعة، وشخصيات تنبض بالحماسة والإقدام". ولقد أكدت العروض الحالية- بعد ترميم الفيلم - صحة هذا الرأي تمامًا.



وكان لا بد من الانتظار حتى نهاية الحرب العالمية الثانية كي يعود هذا الموضوع إلى الظهور. وبالفعل، نقل هنري كالِفْ، إلى السينما، رواية بلزاك الشهيرة "الشوانيون" والتي تعود إلى فترة الشباب في مسيرة الكاتب. وكان الإيطاليون قد اقتبسوها بدورهم في فيلم بعنوان "ليلة بلا غد". ومن تلك الرواية المتعاطفة أكثر مع الملكيين، حيث يتحدث بلزاك عن التمرّد الشواني الثالث سنة ١٧٩٩، أراد أصحاب العمل اقتباس فيلم يكون أكثر تعاطفاً مع الجمهوريين، مراعاة للظروف السائدة آنذاك. وفي خضم كفاح "الزرق" من أجل انتصار أفكار الجمهورية في مواجهة "الحمر" الذين لم يترددوا في استدعاء التدخل الخارجي، رأى أصحاب العمل أن يضيفوا حبكة عاطفية تقليدية جدًا: تعلّق قائد المتمرّدين البروتانيين بالجاسوسة الفاتنة - المكرهة على ذلك - لصالح فوشيه. وهي قصة تؤدي بكليهما إلى الهلاك. وكان المركيز دي مونتوران سيتخلّى عن قضية الشوانيين بسبب التعصب الديني الذي نشره القساوسة المنشقون في أوساط الفلاحين، وبسبب حدّة المصالح الشخصية التي تحرك قادة التمرّد.

لكن ذلك لم يتماش مع روح المستثمرين الورعة والتجارية في آن. فما أن قُدِّم لهم الفيلم حتى رفضوا ترجمته لأنهم وجدوه "قابلاً للإساءة إلى معتقدات جمهورهم" (كذا!). لذلك وجد المنتج نفسه مجبراً على التحوير والتشويه من أجل التوصل إلى عرضه. وفي مقالة انتقامية[1] عرض السيناريست شارل سباك تلك التشويهات التي أوهنت نوايا واضعي الفيلم، وأوحت بأن المركيز تخلّى عن القضية الشوانية بسبب الحب وحده. ثم عدّد السيناريست المشاهد والحوارات المحذوفة، مثل هذه العِظة على لسان القس غودان: "يا إخوتي، أتتخلون عن الفردوس من أجل الجمهورية ؟ كلا! عليكم أن تقاتلوا ! فلتبارك بنادقكم، ولتبارك سكاكينكم !"

وفي مقابل هذا التعصب الرجعي، تبرز مسيرة الأفكار الجديدة التي يعرضها موفد حكومة المديرين دون أن تخلو من التباس: "نريد أن نقدم القليل من العدالة والسعادة إلى هذا العالم. من يقف ضدنا ؟ إنهم أولئك الذين يهيمنون على كل الثروات! ومن يساندهم ؟ إنها الكنيسة التي تعد روّادها بالعدالة والسعادة... لكن في حياة أخرى بعد الموت...".

ومن الواضح أن المواقف كانت قاطعة، مادية، وماركسية تقريباً. ولا يمكن لمثل تلك الأفكار أن ترعب اليوم أحداً، إلا بعض الأصوليين أو بعض الذين لم يتخلصوا من الحنين إلى النظام الملكي القديم. ولم يكن ذلك شأن فرنسا ما بعد الحرب؛ ولا سيما في ما يتعلق بتبادل الاتهامات حول التواطؤ مع العدو أثناء الاحتلال.

ماذا تبقى من هذا العمل الذي خضع للتشويه ؟ قصة جميلة عن الحب والموت، شخصيات متماسكة، واستخدام لافت للمشاهد الطبيعية البروتانية على خلفية حرب أهلية تم إخفاؤها.

---

(١) " كيف يشوَّه فيلم ". الشاشة الفرنسية ، العدد ٩٢- أول نيسان/أبريل ١٩٤٧.

ثم حل زمن الفنتازيات التاريخية، الفرنكو-إيطالية. وفي هذا السياق أخرج ريشار بوتييه "متمرّدو لوماناش" انطلاقاً "من سيناريو مبتكر وضعه ليو جوانون"... مع أنه مدين لبلزاك بكل شئ. فلنقارن ونحكم: في العام ١٧٩٩ يصل مهاجر إلى بروتانيي بهدف تأجيج الكفاح؛ فإذا بابنة صاحب القصر، وهي مكلفة بإغراء قائد جيش الجمهورية واغتياله، تقع في حب المهاجر. لكن كلا العاشقين يقتلان على يد متعصب من المعسكر المقابل، ويؤدي موتهما إلى توقف الصراع! وحول هذه الحبكة المبتذلة جداً، قدّم المخرج - وكان قد عالج مثل هذه المواضيع في فيلم "كارولين العزيزة" - فيلماً ذا حقيقة تاريخية أكثر من تقريبية أدت إلى "وضع الفيلم في أجواء لا واقعية : جمهورية مزيفة وحركة تمرّد شوانية كاذبة، حيث لا قدرة للممثلين على التأثير لأنهم يتحركون في مناخ اعتباطي" (م. مونود). وبدافع عدم الالتزام أكثر منه طلباً للموضوعية، ومن أجل إعطاء أولوية إلى قصة الحب، كانت هناك "مساواة " في النظرة إلى الطرفين المتصارعين : فمقابل تعصب الشوانيين والأمراء، يوجد تعصب مفوض الجيوش، المتعطش للدماء وللانتقام. أما المشاهد الطبيعية الرائعة التي زادت الألوان والشاشة العريضة في بهائها، فهي تجعل من الفيلم فرجة ممتعة وليس أكثر من ذلك. فما أن تشاهد الفيلم حتى تنساه.

عندما كانت الجمهورية تناديهم

" من أجل الانتصار على أعداء الوطن لابدّ
لـنا مـن الجرأة، المزيد من الجرأة، ودائما
المزيد من الجرأة، وهكذا تنجو فرنسا "

دانتون

أفضل ما نعرفه عن المظهر العسكري للثورة الفرنسية يعود إلى " الملحمة النابليونية " التي عملت السينما، منذ نشأتها، على استحضارها. لكن إذا كان نابليون قد كلل جيوش الجمهورية بالمجد. فقد سبقه المجندون والمتطوعون في العامين ١٧٩١ و١٧٩٢، وأعقبهم جنود العام الثاني لإعلان الجمهورية، وقد تغنّى بهم فكتور هيغو بأسلوب رائع، وباندفاعهم نحو الحدود المهددة، ثم نحو مهاجمة أوروبا المتحالفة ضد الثورة. بدأ ذلك غداة مغامرة لويس السادس عشر الكئيبة، وبلغ ذروته في تموز/يوليو ١٧٩٢، عندما سارع مجلس النواب، أمام الغزو النمساوي البروسي وسقوط أول المواقع القوية، إلى الإعلان بأن "الوطن في خطر". في باريس هرعت حشود من الشباب المتحمس والمشبع بالروح الوطنية إلى كل المباني التي كان يخفق فوقها علم فرنسا. وكما كتب لويس مادلان الذي لا يمكن اتهامه بالتّعاطف مع الثورة "...لم يسبق رؤية مثل ذلك التوحد في العقيدة: والعقيدة أنقذتهم. لقد وضعوا نشيد المارسييز موضع تطبيق".

تناولـت السـينما هذه الواقعة الوطنية عدة مرات لكنها لم تتعمق فيها كـثيراً. فقـد سـبق لـبعض الأفلام البدائية أن قدمت لنا أولئك الأطفال الذين جُـنِّدوا كقـارعي طبول في جيوش الجمهورية، مثل " قارع الطبل الصغير في العـام ٩٢ " (غومـون ـ ١٩٠٩) و "بـارا، قـارع الطـبل الجمهـوري الصغير" (لوكـس ـ١٩٠٩) وكذلك "قارعوا الطبل الستة الصغار" (SCAGL ـ ١٩١١). وجـاءت تلـك الأفـلام كـلها لتمجـيد الروح الوطنية لدى أولئك الأطفال. في حين استحضر فيلم آخر يعود إلى سنة ١٩١٠ "استسلام فردان" وقد ورد هذا الالـتزام الـتطوعي بأسـلوب كوميدي غنائي في فيلم لويتزمورا "جان شوان". ففي المشاهد الأولى التي تجري يوم ١٠ آب/أغسطس، يتجند المواطن لوفران الاسـكافي، وزوجـته فكـتوار وابـنهما نـيقولا، كشخصـيات هزلـية في حبكة الفيلم، ترمز إلى حماسة اللحظة الثورية.

لم يـتعرض جان رينوار في "المارسييز" إلى هذه اللحظة الدرامية، لكـنه يقـدم جـيوش الجمهوريـة، الذين انضم إليهم المارسيليون الناجون من أحـداث ١٠ آب/أغسـطس، وهـم يتسـلقون مـرتفعات فالمي مرددين النشيد. وتشـكل تلـك الـلحظة، بالمقـابل، أسـاس الفيـلم المتواضـع "تحـيا الأمـة"، وهوعمـل وطـني مناسـباتي جـرى تمويهــه أثـناء الاحتلال بعنوان غير مثير للشـبهة وهـو"قـارعو الطبل الثلاثة". ويروي حكاية ثلاثة أطفال من فالانس تـدب فيهم الحماسة بسبب مرور المارسيليين، والخطاب الوطني الذي يلقيه مفوض الشعب، وكذلك أستاذهم القس توسوني، فيقررون الذهاب إلى باريس بدورهـم. ولـدى وصـولهم إلى العاصمة الهائجة يقصدون "بون نوف " حيث يسـتمعون إلى خطـاب حماسـي لأحـد المـتطوعين، فيقررون التطوع بدورهم. ويُقـتل أحدهـم، مـثل بـارا، في فـالمي. لكن المخرج، رغم كل الجهـود التي

بذلهـا، لم يسـتطع تحـريك المـثلين بـروح وطنية حقيقية؛ وتكفل الإخراج المتواضع بالبقية.

أما المعارك التي خاضها أولئك المتطوعون ضد غزاة الوطن، فلم تذكرها السـينما قـط. وحـتى معـركة فـالمي الشـهيرة لم تظهـر في "المارسييز" ولا في "تحيا الأمة" حيث تلخص في نقاشات مسرحية ثقيلة داخل مقر القيادة وفي بعـض اللقطـات الخارجـية السـريعة مثل المشهد الليلي الذي يتم فيه موت قـارع الطـبل الصـغير لأنــه حـاول التنبـيه إلى وجود قوات نمساوية معادية. ويُظهـر "زوجـا العـام الـثاني" بطلـنا المتطوع، رغم أنفه نوعاً ما، للقتال مع المتطوعين. وذلك عندما يدرك أن قضيتهم هي قضيته أيضاً. وفي النهاية فإن المعـارك الوحـيدة الـتي جـرى استحضارها سينمائياً بقوة ورحابة، هي تلك التي قادها الجنرال نابليون بونابرت.

❖ ❖ ❖

ولا بـد مـن العـودة مـرة أخـرى إلى فيـلم "نابليون" الذي أخرجه آبل غانس لنجد تعبيراً قوياً عن حماسة جيوش الجمهورية وحيويتها وعقيدتها. وكـان آبـل غـانس قد أعدّ، في النسخة الأولى من فيلمه، عدة لقطات مطولة بعـنوان "تجنـيد ١٧٩٢" يـتعرض فـيها إلى الحماسـة الشـعبية الـتي تدفـع بشخصـية تريسـتان فلـوري المتخـيلة، إلى الـتطوع. "وجوه خارقة، حماسة بطولـية. مـئات بـل آلاف الوجـوه يحـركها الشـعور نفسه حتى إنها تذوب شـيئاً فشـيئاً في رأس واحـد هائل يلخص كل الرؤوس الأخرى، رأس فرنسا ١٧٩٢، في تعبير يتجاوز إطار التاريخ ليلج الملحمة" (السيناريو الأصلي).

لكـن آبـل غانس لم يتمكن من إخراج تلك المشاهد آنذاك. وعندما أعد صـياغة جديـدة لفيـلمه سـنة ١٩٣٤ تعـرض إلى تلـك اللحظات الحاسمة في

الملحمة الثورية، من خلال الوسائل المتواضعة التي كانت بحوزته. والمشهد لا يظهر بل يجري التلميح إليه بالصوت والصورة: فبينما يدّوي "نشيد الانطلاق" نشاهد الدفتر الذي يوقع فيه المتطوعون على التزاماتهم. فهذا يرسم صليباً وذاك يوقع بدمه... ونتذكر تلك اللقطة المؤثرة التي يظهر فيها جندي عجوز ذو شاربين كثين، وهو يحث الشباب، بصوته المرتج، على التطوع من أجل الدفاع عن الوطن المهدّد: "لقد اجتاحوا أراضينا كلها! ثلاثمائة ألف حربة مسددة نحونا! مائة وثمانون ألف مقاتل بقيادة كوبورغ يستولون على الحدود، على مقربة أربعين ميلاً من باريس! الأرستقراطية تتآمر! مقاطعة الفاندية تهتّز تحت الأسلحة! فرنسا تختنق بحصار الحروب الخارجية، بينما الحرب الأهلية، هذا الحريق الهائل، يعمل على اتلافها! الوطن في خطر! إلى السلاح أيها المواطنون!".

ونجد جيوش الجمهورية في الحلقة المطولة، الخاصة بحصار طولون، إذ يندفع الجنود، بإمرة قائد لا يوفر حياته من أجل مهاجمة أشد المواقع تحصيناً. وتجري معارك غامضة في ظلمة الليل تحت أمطار غزيرة تخترقها بروق قوية. وهو ما نجح فيه المونتاج السريع والتفاصيل المباشرة ـ جريح يغرق في الوحل فلا نرى منه إلا يده، ساق تطحنها عجلة مدفع، نظرة أخيرة لجندي يحتضر ـ ما يضفي على هذه الصور تأثير المعايشة للأحداث. وتظهر الحماسة والبطولة في كل لحظة وخاصة عندما يستلهم آبل غانس طباعة "رافيه" الحجرية (ليتوغرافيا): فإذا مجموعة من الجنود ينتظرون غاطسين في الماء حتى خواصرهم وقائدهم يخاطبهم : "اصبروا قليلاً! إنها السابعة مساء. سوف نباغت العدوّ غداً في الخامسة صباحاً!". لقد أدى إدخال الصوت سنة ١٩٧١ إلى تفخيم قوة هذه الصورة وواقعيتها وتأثيرها

العميق، من خلال رمي المتفرج وسط قرقعة المعركة والزعيق والأوامر الصوتية الصادرة عن قيادات الجيوش الأجنبية.

وتظهر جيوش الجمهورية مجدّداً، بحماستها وايمانها بالنصر، في "التحليق" الأخير: رحيل الجيش الإيطالي. وهنا يستلهم آبل غانس الاسطورة أكثر من التاريخ، ليوضح السطوة التي مارسها الجنرال الشاب ـ الذي رقاه باراس بطلب من جوزفين دي بوآرني والتي صارت: مدام بونابرت ـ على جنرالات آخرين أكبر سناً وتجربة، كما على جيش رث وهزيل بسبب قلة الحركة. وكما جاء في عنوان فرعي "صباح ١١ نيسان/أبريل ١٧٩٦ كانت تلك الحشود ذات الأسمال الرثة تستعد للاستيقاظ بروح الجيش العظيم". إن الحماسة التي نجح آبل غانس في بثها لدى آلاف المتطوعين لتصوير ذلك المشهد، تنفجر، لحظة رحيل ألبانغا، بفضل ثلاث شاشات متجاورة، في سمفونية بصرية مذهلة. "وفي حين كانت روح نابليون، منساقة في حلم عملاق، تتحالف مع الغيوم لتحطيم عوالم وبناء أخرى، كان جنوده، شحاذي المجد، ببطون خاوية ورؤوس يعمرها النشيد، يغادرون التاريخ باتجاه الاسطورة "(السيناريو الأصلي).

❖ ❖ ❖

وبسبب نقص الإمكانيات ـ كان طول فيلمه الأول خمس ساعات وثلاثين دقيقة، وكلّفه ثمانية عشر مليوناً ـ لم يتمكن آبل غانس من إتمام استحضاره التاريخي. وكان عليه أن يكتفي، في العام ١٩٣٤ ثم ١٩٧١، بتحوير إنتاجه القديم وإدخال الصوت عليه. وعندما كان يخرج ملحمته منذ بداية ١٩٢٥، سارع هنري روسيل، بدافع المنافسة، إلى إخراج عمل مماثل، وعرضه قبل أكثر من سنة: "المصير". وكنا قد أشرنا إلى أن أحداث الجزء الأول من هذا الفيلم تجري في باريس أثناء حكومة المديرين، أما الجزء

الثاني فهو يتناول تتمّة عمل آبل غانس غير المكتمل، إذ يجعل الحبكة المتخيلة تجري خلال الحملة الإيطالية، ويظهر لنا حماسة الوطنيين الإيطاليين لدى وصول الجيوش المحرِّرة، ومعركة لودي الشهيرة التي واجهت فيها القوات الفرنسية، بجنودها نصف الجائعين وأسلحتها القليلة، لكن مع إصرار على النصر، فيالق الجيش النمساوي المدرّبة. وينتهي الجزء التاريخي بالدخول المظفّر للفرنسيين المكللين بالزهور وسط تهليل السكان الإيطاليين وترحيبهم.

لقد سعى الفيلمان ـ مع التفاوت في القيمة ـ إلى الهدف نفسه: تقديم جيوش الجمهورية باعتبارها محرِّرة، وتمجيد المثل الأعلى الديمقراطي. وبرهن عرض العملين في القاعات أن الجمهور آنذاك قد استقبل تلك النوايا كما ينبغي؛ فكتب أحد النقاد، متحدّثاً عن فيلم "المصير" يقول: "لقد استولت على القاعة بكاملها حماسة منقطعة النظير، لدى دخول القوات الفرنسية المظفرة إلى مدينة ميلانو، على إيقاع "المارسييز" و "نشيد الانطلاق". أما عرض "نابليون" يوم ٧نيسان/أبريل ١٩٢٧ في قاعة الأوبرا ـ وكان عرضاً في صيغة مكثفة ـ بحضور شخصيات من عالم السياسة والفن والجيش (من بينهم أندريه مالرو وملازم في الجيش يدعى ديغول!) فقد أثار ولعاً أكبر بفضل قيمة العمل الجمالية، وقوة الفرجة، واكتشاف قدرات الشاشة الثلاثية. ورغم مرور مائة وثمانية وثلاثين عاماً، عادت الثورة لتعيش أيام الحمّى والفوضى والحماسة، بفضل مخرج عبقري.

فجر مصير كورسيكي

« أيهـا الجنود ! لنقسم بأرواح الابطال
الذين ماتوا من أجل الحرية: سوف نشن
حـرباً شرسـة عـلى أعداء الجمهورية
ود ستور العام الثالث ».

بونابرت

مـن المؤكـد أن شخصية نابلـيون بونابـرت القويـة، ومـروره البارز في التاريخ، لا يمكـن لهمـا إلا أن يجذبا اهتمام السينمائيين. غير أن اهتمامهم انصب على صفة "الامبراطور"، ومصيره الاسطوري، وكذلك علاقته الغرامية بجوزفـين دي بوآرنـي، ومغامـرته البولـندية مـع مـاري فالوفسـكا، وبعض المـراحل الحاسمـة في أعمالـه العسـكرية ـ خصوصاً حملة روسيا، عبر رواية تولستوي "الحرب والسلام" التي اقتبست كثيراً ـ أو مغامرة المائة يوم. لكن الافـلام المتخصصـة في ذكـر سـيرته الكاملـة كانـت أقـل. وأقـل مـنها الاستحضارات المتعلقة برؤية فلسفية للتاريخ كما كان يراها توكفيل في القرن الماضـي. أول عمل بيوغرافي يتعلق بسيرة نابليون يعود إلى سنة ١٩٠٣. وكان بمثابة إنـتاج ضخم لشركة باتيه بعنوان "الملحمة النابليونية" جاء في خمس عشـرة لوحـة تـتعرض إلى صعوده وكـبرى معاركه وصولاً إلى سقوطه. ويبقى

العمل الأجمل والأعمق هو فيلم آبل غانس غير المكتمل. وفي زمن أقرب الينا كان الفيلم الوقائعي الذي أهداه إليه ساشا غيتري.

ونعرف أن ساشا غيتري أبدى اهتمامًا باللوحات التاريخية الكبرى في المسرح "تاريخ فرنسا"(١٩٢٩) وكانت تمهيداً "لفانتازياته" السينمائية لاحقاً. ومادفعه إلى ذلك يعبّر عنه كاتب سيرته جاك لورساي بوضوح: "لم يكن يتصور أن هناك بلاداً لا يهمها مصير فرنسا. كان ينقل حبه لفرنسا إلى الجميع؛ لذلك كان يعتبر تعرضه إلى مشاهيرها عملاً كونياً غير قابل للنقاش. هذا الاعتقاد يظهر في حوار مسرحياته وأفلامه التي تتناول قضية فرنسا. وكان تبرير أعمال أبطالها كلهم هو ما يشكل عظمة فرنسا، مهما كان الثمن ومهما كانت الوسائل" وإلى تلك العظمة يمكن أن نضيف ميوله إلى التخييل الروائي والفكاهة التلقائية التي تأتي تهكمية تارة وبريئة طوراً.

وكانت مواضيعه المفضلة تشمل النظام الملكي القديم، ولا سيما حكم لويس الرابع عشر، والثورة، والامبراطورية بوجه خاص. وكانت أعماله الوقائعية تنبع من تأويله الشخصي للتاريخ، أكثر من استنادها إلى الواقع التاريخي الدقيق. ولم يكن ذلك لينقص من قيمتها. وأدى نجاح "جواهر التاج" إلى تقديم "صعود الشانزيليزي" الذي يتضمن مقطعاً يشير إلى الثورة مباشرة. ورغم الاحتلال الألماني فقد تابع الاحتفاء بالبطل القومي في "مصير ديزيريه كلاري العجيب" أي خطيبة بونابرت التي صارت، بعد زواجها من برنادوت، ملكة على السويد. تجري الأحداث في بداية الفيلم سنة ١٧٩٤ إثر الاستيلاء على طولون. ونتعرف على الشخصيات "عبر سلسلة من النوادر المصحوبة بحوار مدهش تميزه الحيوية والنباهة والمستوى الأدبي والحس الدرامي الأخاذ والمفعم باللطف والتلميح " (الفيلم) وتروي لنا

الأحـداث بأسـلوب مازح، كيف قام جوزيف بونابرت بعد أن خطب جولي كـلاري، بـتقديم شـقيقه إلى عائلـته الجديـدة، فوقع الشقيق في حب شقيقة الخطيـبة، ديزيريه، وقرر الزواج منها، لكنه سرعان ما يُستدعى إلى باريس فيودّعها ويعدها بحب خالد... لا يلبث أن ينساه من أجل عيون جوزفين.

ولا بدّ من الإشارة إلى أن هذا الموضوع عولج مرة أخرى سنة ١٩٥٤ من قـبل الأمريكـيين، تحـت عـنوان "ديزيـريه"، وذلك في إنتاج ضخم بالألوان والشاشـة العريضـة. ولم يكـن السـيناريو مقتبسـاً مـن التاريخ مباشرة بل من روايـة انجلوسكسـونية كتبـتها آن ماري سيلنكو وابتعدت كثيراً عن الوقائع التاريخية كما كان معتاداً. وعلى الرغم من وجود بعض المشاهد الكبيرة التي يجعـلها أسـلوب "السينما سـكوب" في منـتهى الفرجوية، فقد كان المخرج هـنري كوستر أكثر اعتناء بالشخصيات منه بالأحداث، مع استحضار ناجح نسـبياً للاجـواء ولإطار العصر، في عمل "كثير الألوان، كثير التخييل، كثير الـثرثرة" (راديـو سـينما). وأدى مـارلون بـراندو دور نابلـيون، ثـم دور الامـبراطور، بطـريقة مـثيرة للانتـباه. وشـكل الفيـلم فرجة باذخة، مرحة، ومؤثرة كما ينبغي، وكما يحب الأميركيون، لا أكثر ولا أقل.

وبعـد الاهانـات التي تعرض لها غداة التحرير، عاد ساشا غيتري إلى مـتابعة وقائعـه التاريخـية. وفي الـبداية رد على المشنعين به من خلال عمل مـتقن هـو "تاليران، الشيطان الأعرج" وتجري أحداثه أيام الامبراطورية، ثم حقـق نجاحـاً شـعبياً واسعاً بـ "حكاية فرساي" على الرغم من النقد الجائر الـذي تعـرض له. وهـذا الـنجاح المعنوي والمادي سمح له بإعداد عمل ضخم عن البطل الذي كان معجباً به وبمصيره. وهكذا ظهر" نابليون". ولقد أوضح خـلال العـرض بطريقـته المعـتادة في التواضع: "أستغلُّ ما أنا قادر عليه من

موهبة مؤلف درامي، وأحاول نقل ما أراه وما أشعر به إلى صور سينمائية" واستطاع بذلك أن يقدم لعيون الجمهور ما وصفه في تلك اللحظة بأنه "كتاب جميل كثير الصور، حكاية محتدمة وساطعة لواحد من أعظم الرجال الذين أنجبتهم الأرض".

إن تاليران ـ أدّى الدور ساشا غيتري طبعاً ـ هو الذي "يروي" إلى بعض الأصدقاء، بعد سماع نبأ وفاة نابليون في سانت هيلانة، أهم مراحل حياته المجيدة. وإذا توقفنا عند المرحلة التي تهمنا هنا، فإنه يمر بسرعة، من ولادته في بريان بجزيرة كورسيكا إلى لقائه الشهير بإحدى المومسات في الباليه روايال؛ ولا يكاد يذكر طولون واعتقاله ولقاءه بديزيريه كلاري، ثم جوزفين دي بوآرني في باريس؛ كما يوجز الكلام حول زواجه المتسرّع وهواجسه، كزوج مخدوع، في إيطاليا، وخلال الحملة المصرية، الأمر الذي يؤدي إلى معركة زوجية حامية لدى عودته. وأخيراً نصل إلى انقلاب بروميير الذي أعد له بمشاركة تاليران. وهو القسم الذي أعد بدقة وإطالة. يتميز الشريط في مجمله بالسرعة ويمزج بمهارة بين المشاهد الصامتة التي يعلق عليها تاليران، والمشاهد المبتكرة، ثم العودة إلى الحاضر. غير أن روح السخرية والدعابة والغمزات المزعجة تأتي شاحبة. وربما يعود ذلك إلى تعب المخرج أو إلى صعوبات في الإخراج. ولا شك أنه "كتاب جميل كثير الصور" غير أنه باهت قليلاً وخال من القوة والعظمة.



كلّ ما ينقص فيلم ساشا غيتري نجده مذكوراً بإسهاب في "نابليون" آبل غانس، الذي تزداد قيمته مع مرور الزمن باعتباره الفيلم التوليفي الأكثر اكتمالاً حول تلك المرحلة وتلك الشخصية، وفيه نجد أربع حلقات تتعرض إلى صعود نابليون الشاب من خلال الثورة الفرنسية: نادي الكوردولييه أو

مـرحلة الوعـي، كورسـيكا أو الخـيار السياسـي، طولـون أو الـتعامل مـع الأسـلحة، حملـة إيطاليا أو تكشـف العـبقرية العسكرية. وفي كل حلقة من تلك الحلقات كان وحيداً في مواجهة الكثرة، والاصطدام بقلة الفهم، وإيجاد منفذ في اضطراب الأحداث، وكأنه يجسد مبادئ زرادشت: "كن صلباً مثل الماس... كلّ شئ مسموح به بعيداً عن الضعف." وهكذا أراده آبل غانس، أي شخصـية نيتشـوية، وبطـلاً منذوراً "عركته نيران الثورة" فقد اعتنق آبل غـانس تلك المبادئ، وذلك ما يفسر حضورها الدائم في كل الحلقات كخلفية لمغامرات بطله.

لم يحـافظ آبـل غـانس، مـن بين الزيارات الست التي أداها بونابرت إلى جزيرته خلال الثورة، إلا على الزيارة الأخيرة ـ من تشرين الأول/أكتوبر ٩٢ إلى أيار/مايو ٩٣ ـ لأنها كانت الأكثر حركة ومأسوية سواء بالنسبة إليه وإلى عائلـته أو بالنسـبة للحضور الفرنسي. "كان السؤال يتعلق بمعرفة مصير كورسـيكا: هـل ستصـير انجليزية وفق رغبة باولي، أم تظل فرنسية وفق ما يـراه بونابـرت" (عـنوان فـرعي مـن كتاب أرتور ليفي). وحول هذه المشكلة يـلخص آبل غانس الأحداث تلخيصاً شديداً، ويحذف منها الكثير، ويعطي لما تـبقى سـيرورة ودلالـة مختلفتين، ويتخيل أحداثاً أخرى من أجل بلورة أفكـاره: خطـاب فـندق بوكونـيانو، اقـتلاع العـلم في الجمعـية العمومـية الكورسـيكية، مطـاردة شاطئ أسبريتو. ولا شك أن كل ذلك بعيد عن الواقع الـتاريخي الدقـيق، غـير أن القيمة الرمزية لهذه المشاهد تؤثر بقدر ما تنجح بصرياً في لغة السينما.

كذلـك لم يـرد حصـار طولـون إلا في فيلم آبل غانس. لقد كانت هناك اعتراضـات كـثيرة عـلى دور بونابـرت في ذلك الانتصار، إذ كان مجرد قائد في سـلاح المدفعـية تحـت إمرة الجنرال دي تايل. غير أن آبل غانس يجعل مـنه القـائد الوحـيد بـلا منازع. والمنتصر الشرعي الوحيد في وجه سوء الفهم

وعدوانية مفوضي الجيش: فقد أعاد الانضباط إلى جيش ترهل من قلة الحركة، وأعد خططاً هجومية دقيقة تحظى بموافقة قيادة الأركان، وألقى بنفسه في المعمعة. أما قيادته لجيش الحملة الإيطالية فقد تم النظر إليها من الزاوية نفسها؛ فلم تكن ذات علاقة بالواقع التاريخي بل بالأسطورة. ويبلغ التعميم حداً يجعل أي نقد "تاريخي" مجرّداً من سلاحه. وحدها النوايا تبقى: التأكيد بأن حملة إيطاليا المظفرة كانت نتيجة للعبقرية العسكرية والسلطة القوية اللتين ميّزتا ذلك القائد الشاب. ولو استخدمنا مفارقة سانت بوف لقلنا إن آبل غانس، بعدم دقة التفاصيل، توصّل بسهولة إلى دقة الرؤية الشاملة.

وبسبب قلة الموارد المالية، كما قلنا، لم يتمكن آبل غانس من استكمال عمله التاريخي. وحاول فيما بعد أن يحسِّن فيه بالعودة إلى المونتاج وإدخال الصوت وتوضيح بعض الأحداث بإضافة مشاهد جديدة وتعليقات تعليمية، وخاصة في صيغته النهائية "بونابرت والثورة". ومع مرور الزمن تطورت النظرة التي ألقاها آبل غانس على بونابرت: " فقد بات يرى فيه معارضاً حقيقياً يواجه نظاما اجتماعياً مريضاً" حاول تغييره بكل الوسائل التي أتيحت له. ولم يتوقف عند المحافظة على المبادئ الأساسية للثورة بل سعى، بجهود بنّاءة ومتبصرة، إلى نشرها في أوروبا: "فعندما تحمل مسؤوليات الثورة على عاتقه، نقلها إلى أوروبا وأسس أول جمهورية –ما دون جبال الألب– ثم قضى على الاقطاع الألماني". وبهذه النظرة صار جندي الديمقراطية بونابرت، في عيني آبل غانس، باعث الحروب الثورية محرِّرة الشعوب. نظرة شخصية وقابلة للنقاش على المستوى التاريخي.

ومن منظور مختلف تمامًا، كان ينبغي الانتظار حتى العام ١٩٨٢ لرؤية فيلم حول حملة نابليون المصرية "وداعاً بونابرت" للمخرج المصري المشهور يوسف شاهين. وقد شاركت فرنسا في إنتاج الفيلم. ولأول مرة يحظى بنظرة واحدٍ من الأهالي إلى تلك الاندفاعة التي حملت جيوش الجمهورية إلى غزو ـ تحريري أو غير تحريري ـ لبلاده. كانت حالة يوسف شاهين نموذجية: فهو الانساني المتسامح والمتمزق بين ثقافتين، والشاهد على اضطرابات بلاده وتمزّقها، في صراعها ضد كل أشكال الهيمنة الأجنبية. وحتى إذا كان فيلمه محيّراً فإنه يضيف إلى هذا الموضوع شهادة جديدة في منتهى الايحاء. وهو أقرب إلى التأمل والتفكير منه إلى الملحمة البصرية، كما كان الشأن في الأفلام السابقة كلها. غير أن تلك التأملات المسلطة على الحملة التي هزّت مصر النائمة منذ قرون، تأتي أحياناً مترددة وصعبة الادراك. "نعم، كان بونابرت مدمّراً بغيضاً، وفي النهاية كان واحداً من الشخصيات الأقل قيمة في الحملة... المهم بالنسبة لمستقبل المصريين لم يكن بونابرت، بل الشخصيات الموسوعية والمثقفة التي خطر بباله اصطحابها، مثل مونج وكافاريلي. وهذا الأخير من مونبيلييه ويتحدر من أصل إيطالي، وإلى جانب اختصاصه في الهندسة كان يتحلّى بنزعة انسانية وروح فكهة وطيبة قلب، إلى جانب العلم. ولقد أحب الشرق قبل أن يموت خلال الحملة... إن كافاريلي هو رمز ذلك الحب الذي أبداه فرنسيو ١٧٩٩ لمصر. لذلك ظلت صورتهم عندنا صورة عشاق أكثر منها صورة مضطهدين، مزيج من العلم والفضول العاشق خصّبًا مصر، وهكذا ولدت مصر الحديثة..."[١]

---

(١) جاك لورساي "ساشا غيتري"، مطبوعات باك ١٩٨٢.

(٢) في "عشاق ومضطهدون" صحيفة لوموند، ٢ أيلول/سيتمبر ١٩٨٢.

وكـان من الطبيعي، انطلاقاً من هذه النظرة، أن تتم التضحية بالمظهر العسـكري لـلحملة لصـالح مظهـرها العلمي، وأن يفسح بونابرت المجال إلى كافـاريلي. وإذا أضـفنا بـأن المخرج قدّم صورة مهينة وقريبة من الكاريكاتور لـبونابرت مـن أجـل الاستنقاص من صورة الغازي، ندرك خيبة أمل العديد مـن المـتفرجين المعجـبين بنابلـيون بونابـرت والذيـن جـاؤوا لمشاهدة ملحمة تقلـيدية. كمـا تـدرك البلـبلة الناجمة عن عرض الوقائع بشكل متزامن، لأن شـاهين اخـتار أن يقـدم لـنا حكايته وفق تسلسل زمني يغلب عليه التشظّي والتفتّـت والـتدفق المكـثف للقطـات. ومن المؤكد أن هذا البناء الحديث جدّاً لـلحكاية، يعكـس، بشـكل باهـر، طـابع المعـارك المضـطرب كمـا يعيشـها المشـاركون فـيها، لكـنه يشوش الرسالة التي يرغب المخرج في ايصالها، أي صـدمة الـثقافات ـ وهـي الحقيقة الأكثر وضوحاً في حملة نابليون بونابرت، كمـا يـراها يوسـف شـاهين ـ والتـباس مهـام الغـرب التمدينـية. والمشـكلة الحقيقـية، كما يوضح جاك فياشي محقّاً، كانت تكمن في "السذاجة البالغة للغـرب واعـتقاده بنشـر الأنـوار الكونية التي جاءت بها الثورة الجديدة، في كلّ مكان".

حاشية :
حول بعض الاختلاقات المضحكة...

بما أن الضحك ملازم للإنسان فقد كان من المستبعد أن تفلت الثورة ـ رغم وجهها الدموي ـ من قريحة الكاريكاتوريين. ولا شك أن السخرية والهجاء هما من الأنواع الأدبية القديمة وقد استلهمتهما السينما منذ بداياتها. ولا نعرف أعمالاً ساخرة تخص الثورة الفرنسية إلا في المرحلة المعاصرة، أي بعد تحقق الابتعاد الكافي عن هذا الموضوع. وقد كان الانجلوسكسون مبادرين في هذا النوع الذي كثيراً ما يأتي مرادفاً لسوء الذوق والوقاحة والابتذال.

وكانت فرقة (Carry On) البريطانية المتخصصة في المحاكاة الساخرة هي أول من فتح المجال سنة ١٩٦٦ بـ (Dont Lose your head) الذي لم يعرض في فرنسا، لكنه ظهر في سويسرا تحت عنوان ذي مغزى "مجانين المقصلة" (كذا!) والفيلم في الواقع لا يسخر من الثورة بقدر تهكمه من روايات البارونة أوركزي واقتباساتها السينمائية العديدة، بتحوير موضوعها الأساسي: يسافر أحد اللوردات الماكرين إلى فرنسا بهدف إعاقة موجة الإعدامات التي أخذت تبيد النبلاء، ومواجهة "السيدة مقصلة". ولا يختلف سيناريو هذا النوع من الأفلام عن أفلام المغامرات التي قدمتها السينما الانجلوسكسونية.

ولم تبتعد المحاكاة الأمريكية عن ذلك. فلم تُستقبل في فرنسا استقبالاً جيّدًا. ولم يُعرض فيلم " ابدأوا الثورة من دوني" (١٩٧٠) إلا بعد مرور سبعة أعوام. وقد مارس فيه مخرجه باد بوركن وكاتبا السيناريو قرائحهم الكاريكاتورية تجاه النبلاء كما إزاء عامة الشعب وقادتهم، في حكاية مجنونة قد تصيب مخيلة ألكسندر دوما بالتشوش والبلبلة. ذلك أن الفيلم جاء ساخراً من كل الأفلام الهوليودية التي استلهمت هذا الكاتب القومي الفرنسي. ويمكن أن تحكم من خلال هذه الحكاية: ففي إحدى القرى يولد توأم لعائلة أرستقراطية وتوأم لعائلة من عامة الشعب. يخلط الطبيب طبعاً بين التوأمين، فيشارك توأم في خدمة القضية الملكية في حين يلتحق توأم بالثورة، ويتكفل أورسن ويلز شخصياً بتقديم هذه "الخلطة" وختمها.

وهذا النوع من الأفلام بلغ أوجه مع ظهور "التاريخ المجنون للعالم" (History of the Word -Part 1 (١٩٨١ بإخراج مل بروكس المتخصص في الأفلام التاريخية ذات "الصلصة" الهوليودية، فبدأ بالعصر الحجري، والعهد القديم، والامبراطورية الرومانية – بتناول مطول ـ ومحاكم التفتيش الاسبانية – استحضار سريع يظهر فيه باليه مائي لراهبات! – وصولاً إلى الثورة الفرنسية. ولم يخف مل بروكس آراءه غير الامتثالية على الرغم من توجهه أساساً إلى جمهور أنجلوسكسوني.

"كنت أتمنى دائماً أن أخرج فيلماً فرجوياً عظيماً. ووجدت أن "تاريخ العالم يمكن أن يشكل محركا مهما وخلفية متنوعة لهذه المحاولة الخاصة. لقد كان سيسيل ب. دي ميل، و د. ف. غريفيث، الاهين بالنسبة لي. وقد جاء فيلم "التاريخ المجنون للعالم" بمثابة جزية لهما. ومع ذلك لم أرغب في تقديم فيلم هجائي، بل ما أردته هو عرض السلوك الأبدي

للانسـان... عملـي كمؤلـف كومـيدي يتطلـب مني التذكير دائماً بمن نحن، وكـيف نكون متواضعين. لذلك أتعرض إلى نقاط ضعفنا وأبين بأننا حيوانات عاقلـة... كـان ثمـة أسـاتذة علمونا بواسطة الكتب، لكنّ جميعنا يعرف عن الطبيعة البشرية أكثر مما ترويه كتب التاريخ."

لم يخـتلف القسـم المخصـص للـثورة الفرنسية عن التأويلات التقليدية رغـم أن المخـرج يعلـن تمـرده عـلى الأحكـام المحافظـة السـائدة في البلدان الانجلوسكسونية. ولقد أوضح إلى ذلك الجمهور تحديداً بأن "الثورة الفرنسية تبـيّن، أكـثر مـن أيـة مـرحلة أخـرى، ذلـك التـناقض الـذي لا يصدّق بين المـالكين وغـير المالكين، الأغنياء والفقراء. فالفقراء يأكلون الجرذان والأثرياء لا يشبعون أبداً من القطيفة والحرير والساتان والحليّ. إنهم مجرد خنازير". وهكـذا يعـرض لـنا في " شـارع البراز "(كذا !) تجاراً يبيعون قلوب التفاح والجرذان الميتة!

وبيـنما ينصـرف الملـك إلى مضـايقة محظياته في قصر فرساي، ويعّنف عـذراء نافـرة، تكـون الملكـة في حضـن أحـد أفـراد الحاشـية.وعندما يجتاح الشـعب الجـائع القصـر الملكـي بقيادة مدام ديفارج ـ إشارة إلى رواية ديكنز الـتي كـثيراً مـا اقتبست سينمائياً ـ يُستدعى قرينه جاك، ليحلّ محله على سـدة الملـك. ولا ينجو الملك من المقصلة إلا بفضل صديقه، القادم من مرحلة الفيـلم الرومانـية مسـرعاً من غابر السنين على عربته "بفضل سحر السينما" ويقـوم باخـتطافه تاركـاً الثوريين مشدوهين! ويجمع الفيلم بين الثقل وبذاءة الكلام والفحش. لذلك لا يستحق إلا الرثاء.



لكـن جـان يان اعتمد على قريحة أفضل عندما أعدّ وأخرج "حرية، مساواة، كرنـب مخلـل" سـنة ١٩٨٥ بامكانـيات جديـرة بإنـتاج ضـخم. ويـتعرض في حكايـة رمـزية سـاخرة، إلى عـادات عصـرنا، لكـنه يجعـل الأحـداث تجـري وقـت الـثورة، مع تداخل في الأزمنة. وفي الواقع لا يخلو السـيناريو مـن الفكاهـة: يقـوم سـلطان صاحب نزوات، ووزيره المكيافيلي، بـزيارة بـاريس، ويؤمّـان "مـتجر التعذيـب وتجـهيزات الجلاد". إنها الثورة يقودهـا مـارا الفوضـوي المحـتج والذي يثقل كاهل شارلوت كورداي بالعمل سـاعات إضافية في صحيفة "صديق الشعب". فتقرر الانتقام وتحاول اغتياله بسـكين لقطـع الصـابون... وفي الأثـناء يـتآمر ميرابـو ودانـتون وروبسبيار... وينكـب روجـيه دي ليسـل عـلى وضـع نشـيد وطني... بينما يتسلى لويس السـادس عشـر بإصـلاح الأقفـال في قصـره، وتلاعـب مـاري أنطوانيـت خـرفانها... في الـنهاية، ونتـيجة سـوء تفـاهم، يصـير لويس السادس عشر خليفة في بغداد، في حين يعتقل الخليفة الحقيقي في فارّان، ويصير مستشاراً لـمارا الـذي شـفي بسـرعة مـن الطعـنة الخفـيفة التي سدّدتها إليه شارلوت كورداي.

وعـلى الـرغم مـن رجـوع السـيناريو إلى وقـائع الـثورة بشـكل دائـم ـ الاستيلاء على الباستيل، اجتياح قصر فرساي، هروب العائلة المالكة الخ. ـ فإن الأمر يتعلق بانتقادات لعادات عصرنا التي تستحضر باستمرار من خلال الـتداخل الزمني من أجل التقريب بين الفوضى السياسية التي كانت سائدة في العـام ١٧٨٩، والمرحلة الحاضرة. وكما أوضح جان بوارييه، أحد الممثلين الرئيسـيين في الفيـلم، فقـد أراد هـذا الشـريط "بطـريقة فانـتازية وهزلـية، وانـتقادية أيضـاً، أن يشير إلى عصرنا، مع موضوعات مثل اليسار واليمين، السـلطة والمعارضـة، الاثـرياء والعاطلين عن العمل، والمهاجرين أيضاً" لكن،

ويـا للأسـف! يضـيع هـذا العمل الانتقادي الساخر في أمكنة مهيبة وواقعية يغـرق فيها الممثلون. ويأتي الإيقاع العام رتيباً، ولا ينجح الاخراج في إظهار حدّة الحديث الذي يتم بسرعة فائقة. أما الشخصيات فلا تجلب الانتباه إلا عـلى نحو ضعيف، ربما باستثناء ميشال سيرو في دور لويس السادس عشر. وهـذا مـا يدفـع إلى القول بأن شحنة الهجاء والمفارقات الزمنية كانت عالية أكـثر ممـا يجـب، أو أن الثورة، بكلّ بساطة، تستعصي على هذا النوع من الأعمال المتلفة.

تأويلات الثورة

"رأيت الناس يقرؤون تاريخنا سنة ١٩٩٢
... أرعبتني قسوة أحكامهم. بدا لي أن
بعضهم كانوا يلوموننا على قلة إنسانيتنا،
في حين أيّدنا المتطرفون."

رستيف دي لابروتون

ينجم عن هذه البانوراما السريعة، المتسلسلة زمنياً، أن الثورة الفرنسية شكلت في أحيان كثيرة مبرراً مناسباً لتحريك شخصيات، متخيلة بهذه الدرجة أو تلك، في سياق تاريخي معروف على طريقة ألكسندر دوما في رواياته. وفي حالات أخرى كان الأمر يتعلق باستعادة ملامح شخصيات بارزة من تلك المرحلة المضطربة مع حرية التأويل التي يستعيرها السيناريست من الروائي. ومن النادر جداً أن انكب السينمائيون على تلك المرحلة لتأمل الدلالة التي اتخذتها أبرز الأحداث التي شكلتها، بعد ابتعاد المسافة الزمنية. ومن تلك الاستحضارات التي تتم غالباً بأشكال فانتازية، حتى بالنسبة للأعمال التي تبدو رصينة، يخرج المتفرج الجيد برؤية يمكن أن ترضي ميوله إلى الاستحضارات الخيالية، لكنها تؤثر في تصوّراته الشخصية حتماً.

وثمـة ملاحظة أخرى تقفز إلى الذهن بعد ذلك مباشرة: إن تلك النظرة الـتي يلقيها السينمائيون وكاتبو السيناريو، في أي وقت من الأوقات، تكون نقديـة جـداً بوجـه عـام، إن لم نقل عدائية. فيتم الاشفاق على أبرز ضحايا الرعـب، طيلة تدفق الصور، ويُلقى بممثلي دراما أبرياء في خضم الأحداث، ويجـري تصوير الثوار الفرنسيين وقادتهم كجلادين. نادرة هي الأعمال التي سـعت إلى إبـراز معـنى الثورة، وطرح الأسئلة حول صيرورتها، أو تمجيدها عـلى الأقـل كما آبل غانس في "نابليون" وجان رينوار في "المارسييز" وأقرب منا، أندريه فايدا في "دانتون".

ومهمـا كان الأمر فإن أي عمل، حتى وإن أوغل في التخييل، أو كان ذا صبغة تجارية، يحمل في داخله، بوعي أو بلا وعي، شهادة عن عقليات المرحلة التي رأى فيها النور. ذلك أن كل نظرة هي نظرة ملتزمة. ولقد أشار جـان كلـود كـاريير، سيناريسـت "دانـتون" الـذي أخرجه فايدا، في نهاية عملـه، إلى أن المـرء عـندما يشتغل بأحداث الماضي يكتشف أن ذلك الماضي غـير موجـود، وأنـه يـتحول كـل يوم. إن هذا التنظيم للماضي الذي نسميه الـتاريخ، يـتلوّن وفـق أهـواء الحاضـر... ومـا رؤيتـنا للماضـي إلا مـن صنع حاضـرنا" وهـذه الأفكـار تنطبق تمامًا على الأعمال السينمائية التي عالجت تلـك المـرحلة المتنازع حولها، أي الثورة الفرنسية، ويؤكد جان كلود كاريير أيضـاً "أي فيـلم تـاريخي إنمـا ينـتمي إلى الـيوم". والذيـن درسـناهم سـابقاً يؤكدون ذلك بوضوح.

ولأن القـرن التاسـع عشر شهد الكثير من الاضطرابات السياسية، فقد اعتـنى كـثيراً ـ وخاصـة في فرنسـا ـ بـتلك الفترة التاريخية. وانطلق كلٌّ من أسـراره وذكـرياته و "مذكراته"ـ ونادراً ما كانت صادقة ـ وخاصة في مرحلة

عـودة الملكـية. ولقـد أدّت تلـك الاعـتداءات إلى إثـارة ردود حاسمـة مـن الجمهوريين المقتنعين مثل أدولف تيير الذي اهتم بالمحافظة على مكتسبات العقـل الفولـتيري، وميشـليه الـذي استبسـل في الدفـاع عـن إرث الأسـلاف المجيد خلال ثورة ١٧٨٩، على الرغم من تجاوزات حكومة الرعب وتمجيد الشـعب الـذي "أعطـى واستقبل اندفاعة الحماسة الاخلاقية حيث كان كل قلـب يكـبر... وكذلك تمجيد الوطن الذي أعلن عن حقوق الانسانية انطلاقاً من حقه..." (مقدمة ١٨٤٧) وأدّى الحكم التسلطي للامبراطورية إلى إسكات تلـك الأصوات الليبرالية لفترة مؤقتة، غير أنه لم يقض عليها تمامًا باعتباره كـان وريـثا غـير مباشر لتلك الثورة التى أخرجت سلالة بونابرت من الظل. لذلـك كـان الـنظام الامـبراطوري يجمـع بين الحكم الديني والروح الوطنية، ودافـع عن مرحلة البناء التي قامت بها الجمعية التأسيسية، وأعاد الاعتبار بشكل لافت إلى روبسبيار الذي أرجع حرية ممارسة الشعائر الدينية، ومجّد جهوده الوطنية في مواجهة أوروبا المتحالفة من أجل القضاء عليه.

عـندما ولـدت الجمهوريـة الثالثة من هزيمة غير متوقعة، كان يقودها في البداية جمهوريـون محـافظون وحـازمون في آن. وكـان علـيها أن تواجه اندفاعـة قويـة مـن أجـل إعـادة الملكـية، فلم تنتصر إلا بقوة الإرادة والعناد والتصـلب. وأرادت أن تكون ديمقراطية على طريقتها الخاصة بسن القوانين الأولى للديمقراطـية، واختـيار يـوم ١٤ تمـوز/يولـيو عـيدًا قومـيًا، بـرغم الاعتراضات القوية، وإقرار الاحتفال بالذكرى المئوية الأولى للثورة من خلال معـرض عـالمي ضـخم. لكنها كانت حذرة من الأوساط العمالية التي تسرّبت إلـيها الأفكـار الإشتراكية، من دون أن تنسى أحداث الكومونة التي قمعتها بوحشـية. وهـذه الحقـيقة تعكسـها مؤلفـات " تـين" الذي أدان الدكتاتورية الـثورية كمـا أدان كـل أشـكال الـنظام المركـزي. وفي هـذا السـياق فخمـت

الجمهوريةُ الثالثة الثورةَ البرجوازية الأولى، وجاملت لويس السادس عشر والنظام الملكي، غير أنها سخرت من روبسبيار واليعاقبة وكل من يذكّر بتصور شعبوي للحكم. وأدت بها هزيمة ١٨٧١ إلى تمجيد الروح الوطنية لدى جيوش الجمهورية أيضا.

كل الرجال الذين سوف يهتمون بالسينمائيين الناشئين ويعملون من أجلهم (مثل آل كالميت، وكابلاني، ودينولا، وبوكتال، ومورلن، وبيريه، وفوياد...) وكذلك أولئك الذين سوف يموّلون الصناعة السينمائية الناشئة (باتيه، غومون...) رأوا النور مابين ١٨٦٠ و١٨٨٠؛ وعايشوا، في طفولتهم وفي مراهقتهم، تلك الأحداث السياسية والاجتماعية، وتلقوا تأثيراتها حتمًا. وبالنسبة لمعظمهم كان كتاب إرنست لافيس "العام الأول من تاريخ فرنسا" هو الذي ثبّت في أذهانهم مبادئ تسويةٍ تستمدّ من الثورة ما يبرر إضفاء الشرعية على الجمهورية البرجوازية القائمة. وسوف تتدعم لديهم هذه الرؤية الحصرية للواقع بواسطة الكتب التبسيطية الجامعة بين الدقة والإقناع، على غرار مؤلفات لينوتر، وربما أعمال أولار ولويس مادلان أيضا. لذلك سوف يشفقون على مآسي العائلة المالكة، ويؤيدون الجمعية التأسيسية التي شرّعت الحرية والمساواة، وضمنت الملكية الشخصية؛ وسوف يقرؤون برعب عن تلك الفظائع التي بات يُتّهم بها روبسبيار والإرهابيون، وذهب ضحيتها الأبرياء فضلا عن بعض رموزها مثل السيد دانتون الطيب؛ وأخيرًا فإن قلوبهم سوف تخفق فرحًا لمآثر جيوش الامبراطورية. هذه الأفكار والتصورات هي التي سوف ينقلونها إلى استحضاراتهم التاريخية في السينما لأنها، بكل بساطة، كانت تشكل في نهايات القرن التاسع عشر عقيدة كل جمهوري جيد.

يضاف إلى ذلك أنهم كانوا يعرفون نوعية الجمهور الذي يتوجهون إليه؛ كان جمهورًا متواضعًا، يتشكل أساسًا من الكتلة المتزايدة للعمال المدينيين، إلى جانب بورجوازية صغيرة متأتية من تلك الكتلة وظلت قريبة منها. وكانت هذه الكتلة الجماهيرية التي تعيش أوضاعًا هشة سرعان ما تمر إلىالحركة، بتأثير من الأفكار الاشتراكية، وتشن إضرابات حاسمة، وتميل أحيانًا إلى النزعات الفوضوية. وإذا كان السينمائيون الجدد ينحدرون بدورهم من أصول متواضعة– كان والد شارل باتيه بائع لحم خنزير، ووالد غومون حوذيًا(سائق عربة)– فقد كان مموّلوهم، الطامعون في أرباح مغرية، ينتمون إلى طبقات مالكة تقلقها تلك التحرّكات العمالية الضارة بأعمالهم. ومن شأن العروض السينمائية المتعلقة بالثورة الفرنسية أن تتسبب في أعمال أخرى أشد عنفًا. لذلك لم يكن من باب المصادفة عرض أفلام تتحدث عن "موت " مارا، و" نهاية " روبسبيار... من دون أن تتحدث عن أعمالهما. وليس من الصدفة أيضا أن يتعرض أول فيلم طويل لشركة باتيه سنة ١٩٠٣ إلى مصائب الملكة ماري أنطوانيت؛ ثم تأتي الملحمة النابليونية سنة ١٩٠٤ في خمسة عشر مشهدًا، لكي توقظ فيهم الروح الوطنية.

وفي الأثناء تدعّمت الجمهورية: انتقلت من أيدي الانتهازيين إلى أيدي الراديكاليين المصممين على قهر كل أنواع المعارضة باتخاذ أشد الاجراءات. وقد أثارت سياستهم المعادية للاكليروس (رجال الدين) ردود فعل قوية في بلد يهيمن فيه تأثيرهم. وأدى ذلك إلى فصل الكنيسة عن الدولة. وقد جاء في منشور كاثوليكي وزعه رجال الكنيسة "إنها ١٧٩٣ تعود، بفضل قانونهم الاضطهادي الذي لا يرحم" وتأثرت بذلك الأحكام الموجهة للثورة، كما يشهد الكتاب التبسيطي الذي وضعه لويس مادلان سنة ١٩١١، بعنوان " الثورة" بنبرته الحادة وهجائه المقذع للثورة التي كان

الجمهوريون يجهدون لتقديم صورة مثالية عنها. أما السينمائي الذي كانت الدولة تراقبه بريبة فقد التزم بهذا الدرب. وأدت التظاهرات الناجمة عن عمليات الجرد التي أخضعت إليها ممتلكات الكنيسة إلى التذكير بحرب الفانديه. وهذا ما يفسر ظهور أفلام متعاطفة مع حركة التمرد الشوانية في تلك الفترة تحديداً. ولا علاقة لذلك، ببعض الأفلام الإيطالية العائدة إلى الفترة ذاتها، غير أن النوايا تبقى... حتى وإن كان عدد من تلك الأفلام يبشر بالمصالحة.



لم تقض الحرب الكبرى على امتيازات القوى العظمى الاوروبية، وعلى مجتمع "العصر الجميل" ومزاعمه، وأحكامه المسبقة، فقط، بل أدت، مع الثورة البلشفية، إلى ظهور أول دولة اشتراكية، مولّدة للأمل العارم، في الأوساط العمالية. ومع تلك التحولات تغيرت النظرة إلى ثورة ١٧٨٩ جذرياً: سعت الدراسات التاريخية الجديدة، ورائدها ألبير ماتياز، إلى إعادة الاعتبار للثوار الجذريين: بابوف، سان جوست، وخاصة روبسبيار ـ الذي كان لينين يستشهد به كثيراً ـ على حساب دانتون والمعتدلين البورجوازيين. وهاجمت الحكومات الاوروبية الثورة البلشفية تمامًا كما فعلت في السابق مع حكومة الرعب. غير أن السينما لم تساهم في تلك الحروب الصليبية ضد البلشفية، في فرنسا على الأقل. وجاء جيل جديد من السينمائيين، أكثر وعياً وطموحاً، ليحلّ محل المخرجين القدامى. وقد أثرت الحرب في الكثيرين منهم وغيرت إدراكهم للعالم تغييراً عميقاً.

ويبدو، في الظاهر، أن النظرة التي سلطوها على الثورة الفرنسية لم تختلف قط عن النظرة التي كانت سائدة قبل الحرب: فـ "الطفل الملك"

لجـان كـيم (١٩٢٤) يقـدم دائمـا مآسـي العائلة المالكة، وفيلم "جان شوان" الـذي أخرجه لويتز ـ مورا (١٩٢٦) يدافع أيضاً عن القضية الفانديّة. لكن، عـندما نمعـن الـنظر نجد أن تصوير الاوساط الثورية قد تغيّر، وبات يتفادى تقديم الاسكافي سيمون أو روبسبيار أو عامة الشعب، بملامح فظة. ففي فيلم "جـان شـوان" يصـفح روبسـبيار عـن خطأ كان يمكن أن يؤدي بصاحبه إلى المقصلة، ويلـتقي قـائد الفانديين بأعداء ذوي أخلاق عالية ومشاعر انسانية مـثل كليـبير ومارسـو. أمـا الأدوار السلبية فقد خصصت، بشكل لافت، إلى شخصـيات خيالـية، تحـرك خـيوط الدراما. هذان الفيلمان أنتجتهما شركة سيني رومـون الـتي كان يشرف عليها جان سابين رائد الصناعة السينمائية ومدير تكتل صحفي ذي نفوذ آنذاك. كما أنتجت شركته عدة أفلام تتحدث عـن قـادة ثوريـين، إذ كانـت فرنسـا مـا بعـد الحرب، تحتاج إلى مثل تلك الاستحضـارات خصوصـاً وأن كـثيرين كانوا يعتقدون أن البلاد في حاجة إلى زعيم يحقق الاجماع.

وفي هذا السياق أُعدَّ فيلمان عن نابليون بونابرت، في الوقت الذي أدى حـدوث أزمـة مالية لا سابق لها، إلى وصول كارتل (اتحاد شركات) يساري إلى السـلطة. وهكـذا ظهـر فيـلم "المصـير" لهـنري روسـيل و "نابليون" لآبل غـانس. وكلاهمـا كـان شـاهداً على زمنه بطريقته الخاصة. أراد الأول، كما رأيـنا، تصـوير العـادات والمشـاكل المعاصـرة، من خلال الرجوع إلى حكومة المديـرين. لكـن ذلـك الهـدف لم يعـد بـارزاً في الفيـلم حالياً، بسبب ضعف القصـة. أما فيلم "نابليون" لآبل غانس فما زالت نواياه جليّة على المستويين الايديولوجـي والجمـالي، كأفضـل تعـبير عن الثورة. وتظهر المشاهد الثورية بمـثابة خلفية تفسر صعود بونابرت. وهذا التمجيد للبطل، بتأثير من نيتشة وكـارلايل، يسـتند أيضاً إلى الفرضية التي طورها لويس مادلان، ومؤدّاها أن

"حكم باراس" أوصل البلاد إلى "حافة الهاوية"، واستوجب بالضرورة "استدعاء العسكري". وهذا تصوّر خطر تعرض آبل غانس بسببه إلى لوم شديد، في فترة ازدهار العقائد الفاشية.

لكن العشرينات تعني أيضاً الخروج من مجازر الحرب الفظيعة، والأمل الذي نجم عن انبعاث عصبة الأمم من أجل سلام أبدي يعم العالم. هذا الحلم داعب آبل غانس كغيره من الأحلام. وكان منذ ١٩١٨ قد أعد حول هذا الموضوع ثلاثية ولدت ميتة جزئياً؛ وكان يفكر بالعودة إليها من خلال رؤية لـ "نهاية العالم" على طريقة نيتشة؛ وتلك هي الرسالة العميقة التي قدمها في فيلم "نابليون". فعندما كان يطلع على الوثائق لكتابة السيناريو عثر على هذا النص ذي العلاقة بالراهن السياسي، كما أورده ايلي فور: "أردت الإعداد لاندماج المصالح الأوروبية الكبرى، كما فعلت بالنسبة للأحزاب المحلية... وبذلك تتحوّل أوروبا إلى شعب واحد، ويتمكن كل فرد من التنقل في كل مكان فإذا هو وطن واحد مشترك." وهذه النظرة ألهمته مشهداً متكلفاً تمامًا لكنه يشي بنواياه، ذلك هو مشهد "وداعاً للثورة" وفيه يظهر نابليون وحيداً في قاعة المجلس المقفرة، عارضاً مشاريعه أمام أشباح الثوريين الموتى: "تحرير الشعوب المستعبدة، دمج المصالح الأوروبية الكبرى، إلغاء الحدود وإقامة...الجمهورية الكونية!"

ويسلك هذا الفيلم دروباً أخرى كي يلتحق بالاندفاعة السلمية والنبيلة التي أوجدت، في نهاية العشرينات وبداية السينما الناطقة، أعمالا عديدة مكرسة للحرب العالمية الأولى، بهدف إدانة أهوالها وحث البشر على منع اندلاع حرب أخرى بكل الوسائل.

وكانت هناك نوايا مماثلة نوعاً ما ظهرت في التركيب الصوتي لفيلم"نابليون بونابرت" الذي أُعدّ طيلة سنة ١٩٣٤ الزاخرة بالأحداث السياسية. ودفعت تلك الأحداث بالمخرج ـ فضائح مالية، تظاهرات ٦ شباط/فبراير، تظاهرات مضادة... ـ إلى أبعد من تحديث فيلمه، لجعله مواكباً للمستجدات، واقناع مواطنيه بضرورة وضع حدّ لتشتتهم والتوحد، كما فعل أسلافهم سنة ١٧٩٢، درءاً لكل المحاولات الرجعية. غير أن التباس الخطاب في الفيلم ـ وخاصة الدعوة إلى قائد صارم ـ أثار الكثير من الجدل وسوء الفهم، في وقت لاح "فوهرر" في بلد لا يُؤْمن جانبه، هو ألمانيا، وبدأت في فرنسا حملة رجعية لصالح الماريشال بيتان[1]. ولقد قيل كل شئ عن" مارسييز" جان رينوار؛ الفيلم الذي انبثق مباشرة عن الجبهة الشعبية. إذ تم إعداده في الأجواء الحماسية التي رافقت انتصاراً شعبياً طال انتظاره، وآمالاً شاسعة عُلقت عليه. وكان لابد من توضيح المعنى الحقيقي لثورة ١٧٨٩ إلى كل أفراد الأمة الذين توحدوا أخيراً. وهذا ما يفسر ذلك الطابع التعليمي تقريباً لمداخلات أرنو، مفسراً مبادئ الثورة في كل مناسبة. وهذا أيضاً ما يشكل، اليوم، نقطة ضعف هذا العمل النموذجي ذي الأخراج القوي والبارع. ولو تم عرضه إبان نشوة الانتصار لجذب جمهوراً واسعاً. لكن عرضه تأخر حتى آذار/مارس ١٩٣٨. وكانت الجبهة الشعبية تدخل مرحلة الاحتضار والجمهور المحبط يلتفت بقلق صوب الشرق حيث بدأ يسمع دوي الأسلحة. لذلك لم تعد هناك حاجة إلا إلى تمجيد جيوش الجمهورية، وهذا ما تم بطريقة خرقاء جداً في فيلم "تحيا الأمة" .

---

(١) " إننا نحتاج إلى بيتان "، هذا ما أعلنه غوستاف هرفي في صحيفة "النصر".

أدت الحرب العالمية الثانية (الهزيمة والاحتلال والاضطرابات الكبرى بالنسبة لفرنسا) إلى بلبلة الوعي، وبالتالي إلى تحوير النظرة إلى الثورة الفرنسية وتأويلها. أثناء الاحتلال النازي ونظام فيشي ـ الذي حاول آنذاك فرض "ثورة وطنية" محافظة ـ كان الحديث عن الثورة الفرنسية يشكل طريقة أنيقة للهروب من الحياة اليومية وتمجيد العظمة الفرنسية، بطريقة غير مباشرة، أمام منتصرين غير مرغوب فيهم. وتشهد على ذلك أفلام مثل "مدام سان جين" و "مصير ديزيريه كلاري العجيب" الذي حاول فيه ساشا غيتري، بخبث، أن يذكّر بفجر مصير هز أوروبا. وأغرب من ذلك كان فيلم "باميلا" الذي أخرجه، في آخر أيام الاحتلال، ب. دي هيران، ابن أخت الماريشال بيتان، ويتعرض فيه بأسلوب مستغرب إلى مؤامرات الملكيين سنة ١٧٩٤.

وألهمت الأزمنة المضطربة التي واكبت مرحلة التحرير، مع ما خالطها من انقسامات، بعض الأعمال ذات الأبعاد الرمزية كما في فيلم "الشوانيون" الذي مجد المثل الأعلى الجمهوري مهاجماً صراع الإخوة. وسعى فيلم ساشا غيتري "الشيطان الأعرج" إلى التأكيد بأن مصلحة فرنسا ينبغي أن تكون فوق الأهواء الحزبية. وليس من المصادفة أن يفكر ر. ب. بروكبرغر و فيليب أغوستيني، في الفترة نفسها، باقتباس رواية جرتود فون لوفور "الأخيرة في المشنقة" إلى السينما. وأدت مرحلة القلق الأخلاقي التي أعقبت نهاية الحرب العالمية الثانية، والخوف من انتشار الشيوعية، إلى رغبة في نشر تعاليم الانجيل لدى رجال الدين. وفي هذا السياق ظهرت عدة أفلام تبشيرية مثل "ساحر السماء" حول شخصية قسيس آرس (١٩٤٨)، و "الطريق المجهولة" عن شارل فوكو (١٩٤٨) من دون أن ننسى الفيلم الشهير "السيد فانسنت" (١٩٤٧). وفي السياق نفسه، وضمن الظروف

المعروفة ظهر فيلم "حوار الكرمليات" متأخراً سنة ١٩٥٩، كتمجيد للعقيدة الانجيلية.

بالمقابل، كانت الحقيقة الأبرز، الناجمة بدورها عن الصراع الفظيع، والتي سوف تحدد العقود القادمة، هي الابتعاد أكثر عن التمسك بالعقائد؛ إذ بينت أحداث الحرب المأسوية مدى التجاوزات التي يمكن أن يتسبب فيها التحمس الأعمى للإيديولوجيات، الأمر الذي أدى إلى رفض كل أنواع التعصب مهما كان مأتاها. وهكذا حلت مرحلة التسلية والمغامرات، الساخرة أحياناً، كما في أفلام "كارولين العزيزة"، و "ضابط الصف روسيل" و "زوجا العام الثاني"، وكذلك أعمال ساشا غيتري. وهذا ما يفسر، بالعودة إلى الوراء، أسباب فشل فيلم آبل غانس "بونابرت والثورة" (١٩٧١)، الذي حُكم عليه ظلماً بأنه استحضار عتيق ومتخلف، في حين كان الفيلم يندرج في منظور أحداث جلية: جهود الدول الغربية من أجل بناء اتحاد أوروبي فعلي.

ورأينا أن التجديد كان على أيدي سينمائيين أجانب، عملوا في إطار الإنتاج المشترك، وقدموا أفكارهم حول الثورة الفرنسية. وغالباً ما كان ذلك بمناسبة أحداث سياسية معاصرة. فالمخرج ايتوري سكولا، عمد إلى التساؤل حول دروس ١٧٨٩، بسبب عدم استقرار الديمقراطية الإيطالية ومواجهتها الدائمة للأعمال الارهابية، فجمع في عربة تجرها الخيول صورة مصغرة عن المجتمع، ومعبرة عن المشاعر المتناقضة الناجمة عن الاضطرابات السياسية الحاصلة. وكان رُكّاب العربة يلاحقون عربة الأسرة المالكة الهاربة من دون علم. إن الإلحاح على واقعية الاستعادة التاريخية لتلك المرحلة في حقيقتها اليومية، والأهمية التي أعطيت للنقاشات بين مختلف الركاب، لَيَدُلّانِ على

الانشغالات الدقيقة لدى هذا السينمائي الذي سعى إلى تقديم ما هو أعمق من مجرّد تسلية تاريخية. لذلك يُعتبر عمله "أثراً إبداعياً" بأتم معنى الكلمة.

"الثورة الفرنسية " تيمة" راهنة، هكذا تعاملنا معها، أنا وأميداي (السيناريست). لقد بدأتْ سنة ١٧٨٩، لكنها مازالت متواصلة حتى اليوم. طرحتْ أسئلة، أثارتْ مشاكل، سلطت الضوء على بعض القيم دون غيرها، لكننا لا نستطيع الزعم بأن تلك الأسئلة وجدت أجوبة أو أن كل تلك القيم قد تحققت. إنه جدل يظل قائماً، ويلقي، اليوم أيضاً، بظلاله وأضوائه على حياتنا اليومية. وكان جديراً بالمتابعة".

وكان تأثير المشاكل السياسية المعاصرة أكثر وضوحاً في حالة أندريه فايدا الذي قرر إخراج فيلم "دانتون" سنة ١٩٨١، في اطار إتفاق بين الحكومة البولندية السائرة آنذاك نحو اشتراكية ليبرالية، والحكومة الاشتراكية الفرنسية الجديدة التي جاءت بها الانتخابات. وكان قسم من الفيلم سيصور في بولندا، غير أن الأحكام العرفية التي أعلنها الجنرال ياروزلسكي يوم ١٣ كانون الأول/ديسمبر ١٩٨١، بإيعاز من الاتحاد السوفياتي، جعلت الإخراج يتم في فرنسا، مع تحوير في الرؤية: تأملات حول السلطة، وتصوراتها ومخاطرها. وكان المشروع النهائي ينوي تقديم الوضع السائد في أوروبا، قبل كل شيء، مع إمكانية انطباقه على بولندا كما على فرنسا. وكان كلام المخرج آنذاك في منتهى الوضوح. "إن الصدام بين الرجلين يعكس اللحظة نفسها التي نعيشها اليوم. العالم الغربي هو دانتون؛ عالم الشرق هو روبسبيار، وبراهين روبسبيار يصعب دحضها، بينما براهين دانتون هي الأقرب. أينبغي التوقف، أم المتابعة؟ هوذا سؤال

لم يجب عنه أحد حتى الآن. وليس باستطاعتي تقديم إجابة. أردت فقط لفت الانتباه إلى وجود هذا السؤال...

"أنا سعيد ومحظوظ. لأنني لم أنجز هذا الفيلم في وقت مبكر أكثر... أظن اليوم أن الجميع، مع حكومة اشتراكية، قد بدؤوا بطرح الأسئلة التي سبق لي طرحها: من الذي على حق؟ إلى أين نحن ذاهبون؟ إلى أين يتوجب علينا الذهاب؟ إلى أي حدّ ينبغي الذهاب؟... أعتقد أنها لحظة رائعة لفيلمي"[1]

وكما كان متوقعاً، فسرعان ما لحقت الصحافة الفرنسية بأندريه فايدا في هذا الاتجاه، وأثقلت كلامه بتعليقات، مبالغ فيها أحياناً، أدّت إلى إثارة قلق المخرج إزاء العواقب التي قد تجرّها على علاقته بالحكومة البولندية الجديدة. وهذا ما دفع به إلى التنصل لاحقاً، وتأكيد خلوّ شريطه من أي دلالة رمزية ذات علاقة بالوضع في بلاده.

"لنتفق بوضوح؛ في الفيلم، دانتون ليس ليش فاليسا، وروبسبيار ليس ياروزلسكي! ولا تشير رؤية طوابير على أبواب المحلات الغذائية إلى مصير البولنديين. سنة ١٧٩٣ في باريس، كانت هناك مجاعة. الجميع يعرفون، في بولندا، بأني وزوجتي كريستينا، من مناضلي حركة التضامن. لا أريد تأويلات تعسفية. نضالنا يوجد في بولندا، وهذا الفيلم أخرج في فرنسا. لقد يسّر لي موضوعه تأمل بعض مظاهر الثورة الفرنسية. وقبل كانون الأول/ديسمبر ١٩٨١، ما كان لهذا التأمل أن يأتي بهذه الدرجة من العمق، هذا كل شئ"[2]

---

(١) كتيّب إشهاري نشرته شركة غومون بمناسبة عرض الفيلم.

(٢) لوموند– ٦ كانون الثاني/يناير ١٩٨٣.

طبعاً لا ينبغي المبالغة في التأويل الرمزي لهذه الحكاية، غير أنه من السهل ايجاد عدة تلميحات تدين تسلط الدولة، لا في بولندا وحدها بل في مجمل الدول الاشتراكية آنذاك. ففي محاكمة سياسية، كما كان يحدث غالباً في الدول الاشتراكية، ينطق دانتون برده الشهير: "ليس للشعب سوى عدو واحد خطر، إنه الحكومة"[1] وثمة أمثلة أخرى عن الرقابة السياسية التي تمارس على صحافة تطمح إلى الحرية؛ والرقابة التي تُسلَّط على الأعمال الفنية. وهنا يتدخل روبسبيار لحذف إحدى الشخصيات من لوحة تذكارية تخلّد القَسَم الذي جرى في قاعة لعبة التنس.

لم يكن تناول السينما الأجنبية، طيلة تاريخها، للثورة الفرنسية، في منتهى التنوّع أو الاهتمام. وإذا كانت التطورات السياسية في بعض البلدان قد أثرت، بهذا القدر أو ذاك، في النظرة المسلطة على عصر الثورة، فإنها لم تكن حاسمة إلا في القليل النادر. وكانت تلك النظرة تحافظ على مسافة ابتعاد، كما كانت محافظة، أو حتى عدوانية صراحة. وهذا إقرار غريب إذا ما قورن بتأثير الثورة الفرنسية التقدمي والتحديثي في بلدان حديثة العهد، وفي تطور بعضها الآخر. والحال أن السينمائيين الأجانب لم يكرسوا أي فيلم جاد لهذا الموضوع، بل اكتفوا بإدخال تلك المرحلة في أعمال تخيليية كثيراً ما كانت تغلب عليها الفانتازيا كما نسبوا إلى الثورة الفرنسية دوراً تخريبياً مشؤوماً.

وهذا ما يفسر، بلا شك، وجهة النظر التي التزم بها مجمل السينمائيين الانجلوسكسكون. ولقد لاحظ المؤرخ جورج لوفيفر أن

---

(١) هذه الجملة وردت في الحقيقة على لسان سان جوست يوم ١٠ تشرين الأول/أكتوبر ١٧٩٣.

الانجلوسكسون، على عكس الفرنسيين «قاموا بثورتهم ضد الحكم المطلق لصالح الأرستقراطية والبرجوازية مجتمعتين» وهذا ما يفسر أيضاً ذلك الدور التحريضي الذي سيلعبه كتاب توماس كارلايل «تاريخ الثورة الفرنسية» (١٨٣٧). في نظرتهم إلى الثورة الفرنسية، بشكل مباشر أو غير مباشر. فقبل عشرة أعوام من نشر ميشليه لكتابه الشهير الذي يعتبر انجيل كل الجمهوريين الجيدين في نهاية القرن التاسع عشر، زعم كارلايل أن الثورة لم تنجم عن أخطاء الحكم الملكي، أو كفاح الجمعية الوطنية بل تكمن أسبابها في البؤس الشعبي وحده. ولقد رثى لحال الملكية المحتضرة ولم يُبْدِ أي إعجاب برجال الثورة، ولعن روبسبيار ـ «ذلك الرجل بسحنته ذات اللون الأخضر البحري» ـ وأدان كل التجاوزات الإرهابية.

وسوف يتسرب تأثيره في السينمائيين الإنجليز والأمريكيين من خلال رواية تشارلز ديكنز الشهيرة «حكاية مدينتين» ـ وكان المؤلف قد اعترف باستناده التوثيقي إلى عمل كارلايل ـ في مختلف اقتباساتها السينمائية. وهذه الرؤية نفسها نجدها في سلسلة المغامرات الروائية التي ألفتها البارونة أوركزي بعنوان «زهرة اللّبين القرمزية» واستلهمها السينمائيون البريطانيون والأمريكيون. بالنسبة للانجليز يجد هذا الموقف تفسيره في افتخارهم المشروع بنظامهم الملكي الدستوري الذي أثار آنذاك إعجاب الفلاسفة الفرنسيين. أما كرومويل وتشارلز الأول المسكين، فيفضلون نسيانهما. لكن، كيف يتم نسيان قرون من المنافسة الصدامية، ولا سيما خلال تلك المرحلة التي شنوا فيها حرباً صليبية ضد فرنسا الثورية، ونظموا تحالفات كثيرة من أجل القضاء على العدو التاريخي؟

أما حالة الأمريكيين فتبدو أكثر مفارقة، خصوصاً وأنهم لم يعرفوا النظام الملكي قط، ويدينون باستقلالهم إلى المساعدة العسكرية الفرنسية.

ويبدو أن تلك الساعدة التي قررتها حكومة لويس السادس عشر لا يمكنها تفسير رؤيتهم الخيالية، والحاقدة أحيانا، إزاء الثورة الفرنسية، ولا النزعة العاطفية المبتذلة في فيلم "ماري أنطوانيت" (١٩٣٨). هل يعود ذلك إلى مكابرة غير معلنة لأنهم كانوا الأسبق، ضمن بيان إعلان استقلالهم، في تأكيد "مبدأ الحرية" الذي سوف تعلنه الجمعية التأسيسية الفرنسية لاحقاً؟ ومع أن الأمريكيين لم يفوتوا أية فرصة للتباهي بديمقراطيتهم الليبرالية فقد أبدو دائماً ما يشبه الحنين للوقار الأرستقراطي - وذلك ما نجده في الأفلام التي تمجد "الجنوب" ما قبل الحرب الأهلية. ألا يكون حقدهم العميق على الشيوعية هو الذي دفع بهم إلى رفض كل ما يمت بصلة، قريبة أو بعيدة، إلى ذلك النظام البغيض؟ ألم تتقدم الثورة البلشفية على إيقاع نشيد المارسييز؟

لكن جيران فرنسا، الإيطاليين والألمان، تلقوا صدمات الثورة بشكل مباشر. وكانت جيوش الجمهورية قد صدّرت لهم إعلان حقوق الانسان. وكثيراً ماأُحتفل بوصولهم المظفر على أنه مسيرة تحريرية، إذ تغنى غوته بذلك، وتحول غزو ميلانو إلى استقبال وتمجيد. ولم يتبق شئ من تلك الحماسة وذلك التمجيد، في الأفلام النادرة التي غطت تلك المرحلة. غير أن السياق السياسي والاجتماعي يفسر قلة الحماسة؛ ذلك أن إيطاليا الكاثولكية لم تغفر قط لفرنسا سياستها المعادية لرجال الدين، وهذا ما تعرضت إليه الأفلام البدائية العديدة التي تبنت القضية الفاندية. ثم جاءت الفاشية القومية ومناهضة الشيوعية لتدين تلك المرحلة الثورية. وعندما عادت الديمقراطية إلى هذا البلد المدمر صارت الثورة لا تشكل سوى مبرر للاستعادات التاريخية المغامراتية والمبسطة. أما الألمان فلم يهتموا بها إلا مؤقتاً، في بداية حكومة فايمار، لتقديم أفلام تاريخية فرجوية لا تخلو من

نوايا تهكمية، تبررها الاضطرابات الناجمة عن المد الشيوعي. وكان ذلك مجرد اختراق صغير سوف تتولى النازية منعه.

ويبقى مثال السينما السوفياتية؛ فهي السينما الوحيدة التي مجدت الثورة الفرنسية. ألم يكن لينين يستشهد بالثورة الفرنسية الكبرى ويمتدح أعمال اليعاقبة من أجل ثورة بروليتارية حقيقية؟ أليس هو القائل: "إن العظمة التاريخية التي يمثلها اليعاقبة الحقيقيون، يعاقبة ١٧٩٣، تكمن في أنهم كانوا "يعاقبة مع الشعب"، مع الأغلبية الثورية، مع الطبقات الثورية الطليعية في عصرهم". ومع ذلك لم يعمد أي فيلم سوفياتي إلى تفسير هذه الإحالات للشعب الروسي... ولا شك أن التاريخ السياسي للإتحاد السوفياتي هو الذي يستطيع تفسير هذا النقص. ولو عاش لينين أكثر لتحقق ذلك. غير أنه مات في كانون الثاني/يناير ١٩٢٤، أي عشية الازدهار الفني والايديولوجي للسينما السوفياتية، فاسحاً المجال أمام مخاطر سياسية رهيبة.

تسبب الصراع الذي أوصل ستالين إلى السلطة في تصفية تروتسكي رائد الثورة المستمرة. وهذا الصراع والحقد المتبادلان أديا إلى تغيير الكثير من وجهات النظر. وفي كتابه الانتقامي "الثورة المغدورة" (١٩٣٦) أدان تروتسكي التحريف الستاليني مطلقاً عليه "الترميدور السوفياتي" وحدده بكونه انتصاراً للبيروقراطية المطلقة على الجماهير. وأوضح: " كان ستالين وجهًا من الصف الثاني أمام الجماهير والثورة، وتكشّف عن كونه قائدًا لاينازع للبيروقراطية الترميدورية، وأول الترميدوريين". ألا يجعله هذا الكلام يتماهى مع ضحايا الترميدور الفرنسي؟ ألا يؤدي الاحتفاء بـ " يعاقبة ١٧٩٣ " وأتباع روبسبيار وسان جوست، إلى تبرير تصورات ترتسكي،

موضـوع النزاع؟ وهكذا تم صرف نظر السينما السوفياتية الفتيّة، في مرحلتها الأكـثر حـيوية وثوريـة، عـن كل استحضار تاريخي ملتزم وغنائي وحماسي لـ"الـثورة الفرنسـية الكـبرى" الـتي اسـتلهمها ليـنين. أمـا النزعة القومية، والمشاكل الداخلية التي لا تحصى، فقد تولّت ما تبقى...

تساؤلات بمثابة خاتمة

هذه الحصيلة التي قد تبدو مخيبة لأمال البعض، إذا تمت مقارنة المردود السينمائي عن الثورة الفرنسية بالواقع التاريخي وتأثيراته الشاسعة، يطرح، في النهاية، مسألة في غاية الأهمية: وهل يكمن دور السينما في نقل حقيقة الأحداث بأكثرة دقة ممكنة؟ ألا يمكن للفن السابع بدوره، أن يطالب، كسائر الفنون الأخرى، بحق المؤلفين والمخرجين في الرؤية الدرامية، وحقهم في التأويل الحر، وباختصار: حقهم في التخيل؟ ألا يُسمح للسينمائي الشاب بما سمح به للأدب والمسرح وكلّ الأشكال الفنية الأخرى، عبر الأزمنة؟ حتى أن المؤرخين أنفسهم برهنوا على تنوع في تأويل تلك الوقائع التاريخية، ولا سيما في ما يتعلق بالثورة الفرنسية!

وفي مجال آخر، إذا استنكرنا تحريف الآخرين أو إزدراءهم لبعض الصفحات المشرقة في تاريخ فرنسا، ألم يكن ذلك شأن الفرنسيين أيضاً إزاء تاريخ الآخرين؟ فقد مرت فترة من الزمن كانت "الموضة" فيها تتمثل في الحنين إلى روسيا القديمة، و "لذة العيش" في عصر تولّى، مع ما خالطه من مآسٍ سياسية وعاطفية. ولو عدنا اليوم إلى تلك الاستعادات التاريخية لوجدنا أن السينمائيين اعتمدوا، في إخراجهم، على جموح الخيال أكثر من اعتمادهم على المعلومات التاريخية الحقيقية. ومن دون منافسة الهذيان التخيلي لدى سترنبيرغ في "الامبراطورة الحمراء" فقد سعى واضعو

سيناريوهات "كاتيا" و "تاراكوفا" إلى تقديم حكاية قابلة لإثارة مشاعر أوسع جمهور ممكن، باستخدام القواعد الدرامية التي كانت متوخّاة آنذاك.

فلِمَ لا يكون ذلك هو الشأن بالنسبة للثورة الفرنسية؟ ألا تفسر القواعد الدرامية الرائجة آنذاك، أسباب هذه الرؤية أو تلك، واختيار هذه الأحداث أو تلك، سواء أكانت "مرتبة ترتيباً خاصاً" أم متخيلة تمامًا؟ إن التصورات الفنية التي تخضع لها السينما في كل بلد، وغالباً ما يكون ذلك بطريقة لا واعية، تتوقف على العقليات السائدة في وقتها، وعلى "الذوق الدارج"، بمقدار توقفها على المناخ الاجتماعي والسياسي المهيمن. ولا شك أن هذا الأخير قد حدد "المواضيع" المختارة وطريقة تناولها. لكن الشكل الميلودرامي الذي تمت به معالجة المواضيع ـ سواء أكان تعليمياً أم تهكمياً ـ وبالتالي تأثيره العاطفي فينا ـ سواء تواصل أم انقطع ـ ألا يتوقف بدوره على تطور طريقة التصور (الأصيلة أو الكلاسيكية أو الساذجة) التي استخدمها المخرجون في عصرهم؟

يبدو أن هذا المظهر كان حاسماً وبالتالي لا ينبغي إهماله.

فيلموغرافيا

تعتمد هذه الفيلموغرافيا(لائحة الأفلام) على أعمال منشورة ولا سيما "الفيلموغرافيا العالمية" لجان ميتري، وتم استكمالها بالمعلومات التي وردت في الصحف والمجلات والكاتالوجات المشار إليها في البيبليوغرافيا العامة. المثبتة في نهاية هذا الكتاب؛ أي بعد هذه اللائحة مباشرة. ورغم العناية الفائقة في إعداد هذه الفيلموغرافيا لا نستبعد وقوع أخطاء، أو إسقاط بعض العناوين، خاصة بالنسبة لأفلام المرحلة البدائية. ويعود ذلك إلى صعوبة الوصول إلى المصادر، وإلى كون تلك المصادر نفسها تشكو من الإيجاز والتقطع، وأحيانا من الأخطاء. ويستند التدقيق في هذه المرحلة إلى أعمال هنري بوسكيه وريمون شيرا. ونشير أخيرًا إلى أنه لم يتم الاحتفاظ هنا إلا بالأفلام الطويلة التي تجري أحداثها عشية الثورة أو تتخللها، والتي تشير إليها صراحةً. أما الأفلام التلفزية فلم يتم إدراجها بسبب مظهرها الزائل.

الأفلام الفرنسية

١٨٩٧- موت روبسبيار- كاتالوج لوميار رقم ٧٤٨ (١٧ مترًا)
- **موت مارا-** كاتالوج لوميار رقم ٧٤٩ (١٧ مترًا)

١٨٩٨- بونابرت على جسر أركول — كاتالوج غومون رقم ١٣١
- **روجيه دي ليسل ينشد المارسييز** — كاتالوج غومون.

١٩٠٣ — الملحمة النابليونية — كاتالوج باتيه رقم ٩٨٢

مشاهد تاريخية في جزءين و ١٥ لوحة

إخراج: فرديناند زيكا ولوسيان نونغيه.

الموضوع: ١- نابليون بونابرت. ٢ - بونابرت على جسر أركول. ٣- حملة مصر.الأهرامات.

- ماري أنطوانيت - كاتالوج باتيه رقم ١٠٢٣(**١٢٥ مترًا**)
مسرحية تاريخية في تسع لوحات.

إخراج: ؟

الموضوع: ١ — حفلة في تريانون. ٢ - رقصة ثلاثية.٣- تناول الطعام على العشب.٤- لعبة الغميضة.٥-موعد غرامي.٦- الثورة؛ احتلال سجن الباستيل. ٧- سجن التامبل.٨- أمام المحكمة.٩- المشنقة.

١٩٠٧- **تحت الرعب** - كاتالوج غومون رقم ١٨٢٦(١٥٤ مترًا)

(حكاية تاريخية عن الثورة الفرنسية)

إخراج: ؟

الموضوع: ؟

١٩٠٨- **شارلوت كورداي** - (SCAGL = الشركة السينماتوغرافية للمؤلفين ورجال الأدب)- وشركة Pathe (١٢٤ مترًا)

إخراج: كميل دي مورلون(؟) جورج دنيولا(؟)

الموضوع: اتخاذ القرار، اعتقال مارا، محاكمته وإعدامه.

مجنون المرتفع الصخري- لوكس (٢٥٤ مترًا)

(حلقة من حلقات الثورة الفرنسية)

إخراج: جيرار بورجوا

تمثيل: ؟

الموضوع: ؟

- لويس السابع عشر- لوكس (١٩٦ مترًا)

إخراج: جيرار بورجوا (؟)

تمثيل: ؟

الموضوع: ؟

- العربة الأخيرة - (SCAGL و باتيه)

سيناريو وإخراج: ألبير كابلاني

تمثيل: جاك غريتيلا، شارل دي روشفور(في دور سان جوست) هنري كراوس، بول كابلاني، ماري فنتورا...

الموضوع: نهاية حكم الرعب.

١٩٠٩– قارع الطبل الصغير في العام ٩٢ –غومون(١٦٢ مترًا)

إخراج: إتيان آرنو

تمثيل: ؟

الموضوع: ؟

– الفانديّة – لوكس(٢٩٩ مترًا)

إخراج: جيرار بورجوا

تمثيل: فولبير، كور، ماري لوران، مدام جوردان.

الموضوع: ؟

– بارا، قارع الطبل الصغير في الجمهورية – لوكس(١٧٣ مترًا)

إخراج: جيرار بورجوا

تمثيل: ؟

الموضوع: حياة البطل الصغير وموته خلال حرب الفانديه.

– ترميدور العام الثاني – غومون رقم ٢١٧ (١٨٣ مترا)

سيناريو: م. باهييه عن قصة للكاتب أناتول فرانس.

إخراج: موريس دي فيرودي.

تمثيل: مدام بيرتان، ميليه، شاربانتييه، دونللي.

الموضوع: شيخ يلاحقه الثوار فيلتجئ إلى فندق خاص.

– أندريه شينييه – غومون (٣٤٩ مترًا)

إخراج: ليونس بيريه(؟)

تمثيل: رونيه نافار " الدكتور مقصلة "...

الموضوع: الشاعر ضحية المقصلة، وكان قد تنبّأ باستخداماتها المشؤومة.

– في زمن الحركة الشوانية – غومون (٢٨٧ مترًا)

إخراج: لويس فوياد (؟)

تمثيل: رونيه كارل، جورج فاغ، لويتز مورا، ليونس بيريه، أليس تيسو...

– وجهًا لوجه – إكلير (عن حرب الفانديه)

إخراج: ؟

تمثيل: أ. فولبير

الموضوع: قائد شواني يحكم على ابنه بالإعدام لأنه التحق بالجمهوريين.

١٩١٠– تحت حكم الرعب –SCAGL و باتيه (رقم٣٤٤٩)

سيناريو وإخراج: ألبير كابلاني

تمثيل: جاك غروتيلا، هنري دي فونتان.

الموضوع: ابن الصياد يعترف بالجميل وينقذ أحد النبلاء ثم يتزوج ابنته.

– مغامرة سرية لماري أنطوانيت– سيري دار(سلسلة الفن)
SAPF(٣٩٠ مترًا)

سيناريو وإخراج: كميل دي مورلون

تمثيل: مدام فرانكيه (ماري أنطوانيت)

الموضوع: ضابط يعشق الملكة ويحاول إنقاذها وهي في طريقها إلى المقصلة.

- مدام دو باري- SCAGL وباتيه

سيناريو وإخراج: كميل دي مورلون

تمثيل: ليونتين ماسار

الموضوع: حياة المحظية الشهيرة وموتها.

- الهارب من قصر التويليري - SCAGL وباتيه (٣٢٠ مترًا)

سيناريو : ج.غان

إخراج: ألبير كابلاني

تمثيل: جورج غرون(الكونت) غابرييل روبين(مدام إليوت) شامورو، جان غارا، سوزان أفريل...

الموضوع: أحد النبلاء يجلب إليه غضب الشعب لأنه أراد حماية العائلة المالكة إثر احتلال قصر التويليري.

- لويس دي سان جوست -أكاد-إكلير(٢٧٢ مترًا)

إخراج: فكتوران جاسيه

تمثيل: ؟

الموضوع: سان جوست يتولى المحافظة على ثروة مركيز شاب كان قد قتل أمه.

- شهيدة الحب - إكلير (عن حرب الفانديه)

إخراج: ؟

تمثيل: ؟

الموضوع: ابنة قائد شواني تهرّب الملازم الجمهوري الذي تحبه ثم تتناول السّم.

- مَهر الغابة - غومون رقم٢٩٥١ (١٢٤ مترًا)

إخراج: لويس فوياد

الموضوع: ابنة نبيل أفقرته الثورة، تتزوج جارها الجمهوري الغني بفضل العثور على علبة حليّ.

استسلام فردان - فيلم دار(٢٩٠ مترًا)،
(الثورة الفرنسية سنة ١٧٩٢)

إخراج: أندريه كالمات

تمثيل: فيليب غارنييه، جورج دوريفال...

الموضوع: الدفاع البطولي للجيش الجمهوري عن هذا الموقع المنيع.

- مدموازيل دي سومبروي - غومون رقم٣٢١١ (٢١٠ أمتار)

إخراج: إتيان آرنو

تمثيل: ؟

الموضوع: ابنة حاكم الأنفاليد تنقذ والدها بفضل استجابتها-مكرهة- لشرب كوب من الدم.

- نهاية حكم ملكي - فيلم دار

سيناريو: هنري لافودان

إخراج: أندريه كالمات

تمثيل: بيرت بوفي، بلانش دوفرين، كليمون

الموضوع: هروب العائلة المالكة واعتقالها في فاران.

١٩١١- مدام تاليان- باتيه (٢١٠ أمتار)
(فصل من فصول الثورة الفرنسية ١٧٩٤)

سيناريو: كميل دي مورلن اقتباسًا عن ف. ساردو
إخراج: ألبير كابلاني
تمثيل: ستاسيا نابياركوفسكا، هنري كراوس، ليون برنار، جورج فاغ، بول كابلاني، بيرت بوفي...
الموضوع: زواج المركيزة دي فونتناي من تاليان؛ شهامتها وتألقها أثناء حكم المديرين.

قضية بريد ليون – SCAGL وباتيه (٧٨٠ مترًا)

سيناريو: ألبير كابلاني عن مسرحية لمورو، وسيرودان، وديلاكور.
إخراج: ألبير كابلاني
تمثيل: رافيه، بول كابلاني، ديودوني، جورج تريفيل، أندريه باسكال...
الموضوع: استحضار خطأ العدالة الشهير إبّان حكومة المديرين.
ملاحظة: في العام ١٩٠٣ أخرجت أليس غي، عن شركة غومون، شريطًا قصيرًا تستحضر فيه الهجوم على بريد ليون.

ـ كميل دي مولان ـ فيلم دار (٤٠٠ متر)، (فصل من فصول الثورة الفرنسية)

سيناريو: هنري بوكتال
إخراج: أندريه كالمات و هنري بوكتال
تمثيل: ليتز(روبسبيار) ديجورج(دانتون) لارا (لوسيل دي مولان) ديهلي (كميل ديمولان) الموضوع: مواقف الصحفي الشهير ومعارضته لروبسبيار ثم إعدامه مع صديقه دانتون.

– مدام سان جين – فيلم دار

سيناريو: بول غافو عن مسرحية لـ ف. ساردو وإميل مورو

إخراج: غاستون كالميت، هنري ديفونتان
تمثيل: ريجان (كاترين) إدمون دوكان(نابليون) بول فيل (بونابرت) جورج دوريفال، ماتيلون، إيمي دي رينال...
الموضوع: غسالة الثياب كاترين هوبْشر تخبّئ أحد النبلاء يوم١٠ آب/أغسطس ١٧٩٢ .

١٩١١– من أجل الوطن – فيلم دار(٢٩٢ مترًا)
(فصل من فصول الثورة الفرنسية)

إخراج: ؟
تمثيل: ؟
الموضوع: ؟

– حلم لاعب – باتيه (٤٠٠ متر) سيني دراما لـ هـ .لوغران

تمثيل: الممثل الإيمائي سيفيران وفرقته.
الموضوع: مغامرات لاعب أثناء حكم المديرين.

– قارعو الطبل الستة الصغار –SCAGL و باتيه (٢٨٥ مترًا)
(مسيدور العام الثاني)

سيناريو: ليون هينيك
إخراج: ؟
تمثيل: ؟
الموضوع: ستة من قارعي الطبول الصغار يُعتقلون بتهمة النشل ويُحكم عليهم بالإعدام، لكن الكولونيل يصفح عنهم.

١٩١٢- نهاية روبسبيار -SCAGL و باتيه (٤٢٥ مترًا باتيه كولور) (أحد فصول الثورة الفرنسية؛ ٩ ترميدور العام الثاني)

سيناريو: ميشال كاريه

إخراج: ألبير كابلاني

تمثيل: جورج سايار(روبسبيار) جاك غروتيلا(تاليان)الآنسة فانتورا(مدام تاليان)...

الموضوع: قصة الحب التي جمعت بين تاليان وتيريزا، الحقد على روبسبيار، مؤامرة ٩ ترميدور ونهاية الدكتاتور.

- أسطورة المرآة -SCAGL وباتيه (٣١٥ مترًا) (مشاهد من الثورة الفرنسية ١٧٩٣)

إخراج: ؟

تمثيل: ؟

الموضوع: نبيل شاب يخفي موفدًا ملكيًا فيعدمهما الجمهوريون.

في خدمة سيده -SCAGL وباتيه (٢٧٠ مترًا)، (عن حركة التمرد الشوانية)

سيناريو: لافيجوري

تمثيل: هنري بونفاليه، جان ديد، الآنسة بياري

الموضوع: ابنة كبير الصيادين تسهل هروب سيدها ثم تتزوجه لدى عودته من المنفى.

- صندوق المهاجرة - غومون (٥٧٠ مترًا)

سيناريو وإخراج: لويس فوياد

تمثيل: رونيه نافار، رونيه كارل، بول مانسون، جورج تريفل، بريون

الموضوع: خادمة وفية تخبئ حلي سيدتها المجبرة على الهجرة.

- المارسييز — شركة غومون

إخراج: إتيان آرنو
تمثيل: ؟
الموضوع: ؟

- أبو الهول - إكلير (٥٨٨ مترًا)

إخراج: جاسيه ؟ شوتار ؟
تمثيل: جوزيت أندريو، سوزان كروسنييه، شارل كراوس
الموضوع: مركيزة ينقذها كابتن من هيجان الثائرين سنة ١٧٩٣ ثم تلتقيه في ساحة المعركة.

- المارسييز — مونديال فيلم

إخراج: إميل شوتار
تمثيل: جورج فاغ، جورج دوريفال، هنري روسال، إيمي لين.
ملاحظة: يقدم جان ميتري معلومات مختلفة حول هذا الفيلم، ولم يتم العثور عليها في المصادر: إنتاج أكاد- إكلير؛ سيناريو ج. دسبارباس؛ تمثيل: إميل كوبيس، هنري روسال، دوريفال، إيمي لين، إلخ...

- أندريه شينييه — غومون (دراما ضخمة عن الثورة)

إخراج: ؟
تمثيل: جورج فاغ (في دور الشاعر أندريه شينييه)، ليونس بيريه، إدمون بريون، موريس فينو، رونيه كارل

ملاحظة: هذه النسخة الجديدة عرضت في قاعة غومون بالاس خلال شهر أيار/مايو ١٩١٢ وكثيرًا ما تنسب إلى لويس فوياد.

- لوسي المتفانية - غومون

إخراج: ؟
تمثيل: ؟
الموضوع: ممثلة في المسرح تضحي بنفسها من أجل منافسة لها. وكانت قد وشت بها.

- فارس البيت الأحمر -SCAGL وباتيه (٢٢٥٠ مترًا)

سيناريو وإخراج: ألبير كابلاني عن ألكسندر دوما
تمثيل: بول اسكوفييه(فارس البيت الأحمر) ليئا بترون(ماري أنطوانيت)، ماري لويز درفال...
الموضوع: قصة متخيلة عن محاولة فارس روجفيل تهريب الملكة ماري أنطوانيت من سجن التامبل.

١٩١٤ -الشواني -فيلم دار (٦٠٠ متر)

سيناريو: ج. راينو
إخراج: بيار بريسول
تمثيل: مارسيل تالمون، ريشار، بري، إيفون هارنولد
الموضوع: ابن وكيل ملكي يتعلق بابنة المالك الجمهوري الجديد، وتحول دونهما الحرب.

- ثلاثة وتسعون -SCAGL وباتيه

سيناريو: ألكسندر آرنو عن رواية لفكتور هيغو بالعنوان نفسه.

إخراج: ألبير كابلاني(وأكمله أندريه أنطوان سنة ١٩١٧)
تمثيل: هنري كراوس، بول كابلاني، فيليب غارنييه، شارلوت باربييه-كراوس، ماكس شارلييه...
الموضوع: مأساة ابن أخت أحد النبلاء الفانديين، يقنعه قس تقدمي، فيلتحق بالجمهوريين، ويموت الإثنان أثناء حركة التمرد الفاندية.

١٩٢١- فرخ النسر - شريط في ١٢ حلقة (حوالى ٩٩٢٥ مترًا)

إنتاج: شركة سيني رومون (رونيه نافار)
سيناريو: أرتور برنارد
إخراج: إميل كيبنس. المدير الفنّي: رونيه نافار
تمثيل: سوزي بريم، إميل دران، سيليا كليرنيه، سيبريان جيل، أندريه مارني
الموضوع: شريط-مسلسل يبدأ بسقوط الملكية ثم حلول حكومة الرعب. ١- الملازم بونابرت.٢- طفل السجون.

١٩٢٢- جوسلين - (٢٤٠٠ متر)

إنتاج: غومون
إخراج: ليون بوارييه عن قصيدة الشاعر لامرتين.
تمثيل: أرمون تاليه(جوسلين) لورانس ميرغا(لورنس) روجيه كارل(الراهب) بيار بلانشار(لامرتين) تومي بوردل(الجلاد)...
الموضوع: اضطهاد الرهبانيات الدينية خلال حكم الرعب.

١٩٢٣- قضية بريد ليون- (٣ حلقات ٧١٠٠ متر)

إنتاج: غومون

سيناريو: ليون بواريـيه اقتباسا عن مكسيم فالوريس ومارك ماريو وملفات قصر العدالة.

إخراج: ليون بوارييه

تمثيل: روجيه كارل، دانيال مانداي، إميل سان أوبير، مارسيل بوردال...

الموضوع: تقديم القضية الشهيرة على خلفية ميلودرامية، مع الإشارة إلى حكومة المديرين.

- الكونت دي غريوليه (١٥٠٠ متر) أوبرا هزلية تجمع بين التمثيل والغناء في مقدمة وثلاثة فصول.

سيناريو وإخراج: راؤول غريموان- سانسون وجاك اسناردون.

تمثيل: بيار برتان، جاك اسناردون، مدام فرنكوني...

الموضوع: في شهر تموز/يوليو١٧٩٣ يحرق الثوار قصر الكونت يوم تعميد ابنه.

- الطفل الملك - فيلم في ٨ حلقات.

إنتاج: شركة سيني رومون (جان سابين)

قصة وسيناريو: بيار جيل

إخراج: جان كام بمساعدة السيدة هنرييت كام.

تمثيل: أندريه ليونل (ماري أنطوانيت) لويس سانس (لويس السادس عشر) جورج فولتييه (الكونت دي فيرسن) مرغريت مادي، جورجيت سوريل، جان مونييه (ولي العهد)...

موضوع الحلقات: ١-يقظة العمالقة. ٢-الخزانة الحديدية.٣- رسالة الإمبراطور. ٤-مأساة فاران. ٥- بيت العجوزين. ٦- اليتيمتان. ٧- كيد النساء.٨- لازار هوش.

ملاحظة: فيلم مسلسل ينجح في عرض أهم الأحداث الثورية الكبرى من ١٧٨٩ إلى ١٧٩٤.

١٩٢٥- مدام سان جين (٣٠٠٠ متر)

إنتاج: بارامونت
سيناريو: فورست هالسي وليونس بيريه اقتباسًا عن ف. ساردو و أ. مورو
إخراج: ليونس بيريه
ديكور: هنري مينيسييه
تمثيل: غلوريا سواسون، مدام فيشورا(ماري أنطوانيت) سوزان تالبا (جوزفين دي بوآرني) لويس سانس (لويس السادس عشر) جان لوريت (بونابرت) جوزيه رولان (روبسبيار)
الموضوع: الاستيلاء على قصر التويليري.

- المصير

إنتاج: لوتاس فيلم
سيناريو وإخراج: هنري روسال
تمثيل: جان نابليون ميشال (بونابرت) رونيه مونتيس (باراس) جيمس ديفيزا (تاليان) سوزي بيارسن (مدام تاليان) آدي كريستو، لوسي كاري...
الموضوع: حكومة المديرين وحملة إيطاليا من خلال مغامرات عاطفية.

- آخر آل كابندو

إنتاج: الوكالة السينمائية العامة
سيناريو: جان مانوسي عن رواية لأوجين باربييه
إخراج: جان مانوسي

تمثيل: جان ديلي، فكتور بريلي، آرليت سترازي...
الموضوع: حكاية خيالية أيام الثورة: ابن نبيل ينتقل إلى صفوف الجمهوريين بسبب الحب.

١٩٢٥- الرحلة الخيالية

سيناريو و إخراج: رونيه كلير
ملاحظة: في مقطع قصير يتم التعرض الى الثورة: يزور البطل متحف غريفان ويكاد يُقدَّم إلى المقصلة عند انعقاد محكمة ثورية من...الشمع!

١٩٢٥-١٩٢٦ — نابليون

كما رآه المخرج آبل غانس ضمن ملحمة سينمائية في ٦ حلقات (١٠٧٠٠ متر)
إنتاج: شركة فيلم نابليون، الشركة العامة للأفلام
سيناريو وإخراج: آبل غانس، مساعدا مخرج: أ. فولكوف، وف. تورجنسكي.
ديكور: ألكسندر بينوا، جاكوري، إيفان لوشاكوف...
تمثيل: يوجيني بوفيه، فلاديمير رودنكو، ألبير ديودوني، جان كوبتزكي، أنطونان آرتو، إدمون فان ديل، موريس شولتز، لويس سانس، سوزان بيانكيتي...
موضوع الحلقات: شباب بونابرت، المارسييز في نادي الكوردولييه، في جزيرة كورسيكا ١٧٩٢، سقوط الجيرونديين، طولون وما بعد الاستيلاء عليها، حكومة الرعب، شارلوت كورداي تغتال مارا، انطلاق الجيش في حملة إيطاليا.

١٩٢٦- جان شوان (شريط في ٨ حلقات)

إنتاج: شركة سيني رومون
قصة وسيناريو: أرتور برنيد
إخراج: لويتز مورا
تمثيل: موريس شوتز (في دور جان كوتيرو المعروف باسم: الشواني) موريس لاغروني، دانيال مونداي، تومي بوردال، جان ديبوكور...
موضوع الحلقات: ١- الوطن في خطر.٢- معركة القلوب.٣- على جسر بيرمل.٤- الرهينة.٥- المواطنة ماريز فلوريس.٦- لجنة الخلاص الوطني.٧- كهف الجنيات.٨- جنود فرنسا.

١٩٢٧- مدام ريكامييه

إنتاج: فرنكوفيلم
سيناريو: غاستون رافيل
إخراج: غاستون رافيل
ديكور: طوني لوكان
تمثيل: ماري بل (مدام ريكامييه) فرانسواز روساي (مدام دي ستال) أندريه برابون (كارولين بونابرت)إميل دراي (نابليون بونابرت) جان ديبوكور (شاتوبريان)...
الموضوع: مدام ريكامييه العجوز تتذكر حياتها، وتجري الأحداث، في بعض المشاهد، إبّان حكم الرعب.

١٩٢٩- عِقْد الملكة

إنتاج: غومون- فرنكوفيلم-أوبير
سيناريو: غاستون رافيل و طوني لوكان، عن ألكسندر دوما وفرنك برنتانو
إخراج: غاستون رافيل

ديكور: طوني لوكان

تمثيل: ديانا كارين (ماري أنطوانيت) مارسيل جفرسون، هنري هرمان (لويس السادس عشر) جورج لان...

الموضوع: قصة العِقْد الشهيرة مع إشارة إلى الثورة الفرنسية.

١٩٢٩- كاغليوسترو

إخراج: ريتشارد أوزوالد

ملاحظة: في هذا الفيلم الذي صُوِّر في فرنسا، يتنبّأ بطل الفيلم كاغليوسترو، لماري أنطوانيت، بالموت على المشنقة. ويظهر المشهد في ومضة سريعة.

١٩٣٢- دانتون

إنتاج: بيار غيرلي

سيناريو: بيار غيرلي

إخراج: أندريه روبو

ديكور: ألكسنر ترونر

تمثيل: جاك غريتيلا (دانتون) أندريه فوشيه، أندريه دوكري، سيمون روفيار، تومي بورديل...

الموضوع: حياة دانتون الخاصة والعامة، محاكمته وإعدامه.

١٩٣٣- جوسلين (٨٦ دقيقة)

إنتاج: بيار غيرلي

سيناريو وإخراج: بيار غيرلي عن لامرتين

موسيقى: جان جاك غرووننفالد

تمثيل: سمسون فانسيلير، مرغريت فانتنبرغر، جاكلين كارلييه، ليزا أوبرتان...

الموضوع: صيغة شعرية ناطقة؛ يرد ذكر الثورة عند اغتيال طالبات المدرسة الإكليركية.

١٩٣٥- نابليون بونابرت (١٤٠ دقيقة)

إنتاج: هكتور دي بيارن (ماجستيك فيلم)

سيناريو وحوار وإخراج: آبل غانس

موسيقى: هنري فردان

تمثيل: دبلجة ممثلي الفيلم الصامت. وفي المشاهد الجديدة التي أضيفت لاحقاً: جورج مولوا، جوزيه سكنكل، مارسيل ديلاتر، سيلفي غانس...

الموضوع: سنة ١٨١٥ يروي بعض الناجين من حروب الثورة حكاية نابليون بونابرت على مسامع عدد من الشباب المتحمسين: المارسييز في نادي الكوردولييه، كورسيكا، سقوط الجيرونديين، حكومة الرعب، حملة إيطاليا...

١٩٣٥- غاسبار دي بيس (١١٠ دقائق)

إنتاج: هيغون فيلم

سيناريو وحوار: كارلو ريم عن رواية لجان إيكار

إخراج: أندريه هيغون

موسيقى: جاك جانان

تمثيل: برفال، ريمو، أنطوان باليتري، روبير فاتييه، بيار جوفينيه، بول أميوت...

الموضوع: حياة غاسبار قاطع الطرق وموته عشية الثورة التي يعلن ميرابو عن اقترابها...

– ابنة مدام أنغو (٨٥ دقيقة)

إنتاج: الشركة الفرنسية للإنتاج السينمائي
سيناريو وحوار: جان جاك برنار عن أوبيريت لكلينفيل وكوننغ وسيرودان
إخراج: جان برنار ديروسن
ديكور: جان دوارينو
موسيقى: شارل لوكوك
تمثيل: مونيكيلا، أندريه بوجيه، جان أكيستاباس، ريمون كورداي، هنري مارشون، جورج كوكان...
الموضوع: استعادة فانتازية لشخصية آنج بيتو، الداعية الملكية أيام الثورة.

جواهر التاج (١٢٠ د)

إنتاج: أمبيريا فيلم، سينيا
سيناريو وحوار: ساشا غيتري
إخراج: كريستيان جاك
ديكور: جان بيرييه
موسيقى: جان فرانسيه
تمثيل: ساشا غيتري (باراس) جان لويس بارو (نابليون بونابرت) جاكلين ديلوباك، سيمون رونان...
الموضوع: حكاية خيالية عن جواهر التاج الإنكليزي، بعض المشاهد تعود إلى مرحلة الثورة الفرنسية.

قضية بريد ليون (١٠٢ د)

إنتاج: موريس ليمان
سيناريو: جان أورنش وكلود أوتان لارا؛ عن ميلودراما لمورو وسيرودان وديلاكور

حوار: جاك بريفير

إخراج: موريس ليمان بمساعدة كلود أوتان لارا

ديكور: جاك كراوس

موسيقى: لويس بيدتس

تمثيل: بيار بلانشار، دورفيل، بيار ألكوفر، جان تيسييه، جان بيرييه، أندريه نويل...

الموضوع: اقتباس جديد للميلودراما الشهيرة، مع إشارات متقطعة إلى الثورة الفرنسية.

١٩٣٧- المارسييز (١٣٠ د)

إنتاج: شركة إنتاج واستغلال فيلم المارسييز

سيناريو: جان رينوار، كارل كوك، مارتل دريفوس

حوار وإخراج: جان رينوار

ديكور: جورج فاكيفتش، ليون بارساك، جان بيرييه

موسيقى: جوزيف كوسما وموسيقى المرحلة.

تمثيل: بيار رينوار (لويس السادس عشر) ليز دالامار (ماري أنطوانيت) إيليزا رويس، جرمان ليفوبور...

الموضوع: قصة فوج المتطوعين المارسيليين ونهاية الحكم الملكي، يوم ١٠ آب/أغسطس١٧٩٢.

١٩٣٨- صعود الشانزيليزي (١٠٠ د)

إنتاج: سينيا

سيناريو وحوار وإخراج: ساشا غيتري

موسيقى: أدولف بورشار

تمثيل: رونيه فوشوا، ميلا بارلي. جان هيباي، آنا سكوت، كلاري مونتان...

الموضوع: تاريخ الشارع الباريسي الشهير؛ أحد مقاطع الفيلم يستحضر مرحلة "الفاران" ويقدم شخصية مارا والحائكات.

١٩٣٩- تحيا الأمة (قارعو الطبل الثلاثة — ٩٠ دقيقة)

إنتاج:

سيناريو وحوار: هنري ديبوي مازويل؛ عن مسرحية إذاعية لرونيه جان وبيار مارييل

إخراج: موريس دي كاننج

موسيقى: هنري فردان

تمثيل: جان يونيل، جاك بريكور، ميشال ريتو، جان بارا، مادلين صوريا...

الموضوع: المقطع الأخير(الذي أُضيف لاحقًا) من نشيد المارسييز، والمتطوعون سنة ١٧٩٢.

مصير ديزيريه كلاري الأسطوري (١١٧ د)

إنتاج: CCFC

سيناريو وحوار وإخراج: ساشا غيتري

ديكور: جاك كولمبييه

موسيقى: أدولف بورشار

تمثيل: جنفييف غيتري، جان لويس بارو، ليز دولامار، إيفيت لوبون، إيمي كلاريون...

الموضوع: خطوبة جوزيف بونابرت وجولي كلاري، وأخت الأخيرة مع نابليون بونابرت الذي يتركها من أجل جوزفين.

١٩٤٤- باميلا، أو لغز سجن التامبل (١٠٩ د)

إنتاج: SPG - كميل تراميشال
سيناريو واقتباس وحوار: بيار ليترانغير عن مسرحية لساردو
إخراج: بيار دي هيران
ديكور: لوران كينيون
موسيقى: موريس تيرييه
تمثيل: رونيه سان سير، فرناند غرافي، جورج مارشال، جاك فاران، سيرج إمريش...
الموضوع: حكاية خيالية عن اختطاف الملكيين لولي العهد.

١٩٤٦- الشُوَانِيُّون (٩٩ د)

إنتاج: جورج لوغران
سيناريو واقتباس وحوار: شارل سباك
إخراج: هنري كالف
ديكور: روبير دومنيل
موسيقى: جوزيف كوسما
تمثيل: جان ماريه، مادلين لوبو، مادلين روبنسون، جورج بوليه، جان بروشار...
الموضوع: دراما عاطفية إبان حركة التمرد الفاندية الثالثة سنة ١٧٩٩.

١٩٥٠- كارولين العزيزة(١٤٠ د)

إنتاج: غومون
سيناريو واقتباس وحوار: جان آنويل عن رواية لسيسيل سان لوران
إخراج: ريشار بوتييه
ديكور: جاك كراوس

تمثيل: مارتين كارول، ماري ديا، جاك دكمين، جاك فاران، كوليت ريجيس...

الموضوع: مغامرات خيالية لفتاة أرستقراطية خلال أهوال حكومة الرعب.

١٩٥١- جوسلين (٩٦ د)

إنتاج: بانتيون

سيناريو: دانيال جيرار عن لامرتين

إخراج: جاك دي كازمبروت

ديكور: ريمون نيغر

تمثيل: جان ديزايي، سيمون فالير، جان فيلار، أندريه كارنيج، إيفيت إيتفان...

الموضوع: استعادة جديدة في منتهى الرومنسية؛ لم تعد تتضمن إلا إشارة سريعة للثورة الفرنسية.

١٩٥٢- فاتنات الليل

(لرونيه كلير، ويتضمن مشهدًا هزليًا خلال مرحلة الرعب)

١٩٥٣- متمردو لوماناك (٩٨ د)

إنتاج مشترك: فرنسي إيطالي

سيناريو: ليو جوانون

اقتباس: جاك سيغور

إخراج: ريشار بوتييه

ديكور: سيرج بيمونوف

موسيقى: جورج فان باري

تمثيل: داني روبن، أميديو نازاري، جاك كاستلو، روبير بيزاني...

الموضوع: دراما عاطفية خلال حركة التمرد الفاندية الثالثة.

– حكاية فرساي (١٦٥ د)

إنتاج: CLM كوسينكس
سيناريو وحوار: ساشا غيتري
إخراج: ساشا غيتري، كليمون دوهور
ديكور: رينيه رينو
موسيقى: جان فرانسيه
تمثيل: في أدوار الفلاسفة: جيلبير جيل (جان جاك روسو) جاك دي فيرودي (فولتير) برنار ديران (بومارشيه) روجيه غايار (دالامبير) لوسيان نات (مونتسكيو) مع جيلبير بوكا (لويس السادس عشر) لانا ماركوني (ماري أنطوانيت) إديث بياف (الفتاة التي تجيد الغناء)...
الموضوع: الثورة منظورًا إليها انطلاقًا من قصر فرساي، أيام تشرين الأول/أكتوبر ١٧٨٩.

١٩٥٤– ضابط الصف روسيل (١٠٥ د)

إنتاج: PAC– باتيه سينما
سيناريو: جان هالان، جان بول لاكروا
اقتباس وحوار: جان هالان
إخراج: أندريه هونيبال
ديكور: لوسيان كاريه
موسيقى: جان ماريون
تمثيل: فرانسوا بيرييه (ضابط الصف) كريستين كارير، داني روبن، مادلين لوبو، بورفيل...

الموضوع: مغامرات خيالية لبطل أسطوري خلال الثورة.

١٩٥٤- مدام دو باري (١٠٦ د)

إنتاج مشترك: فرنسي إيطالي
سيناريو: ألبير فالانتان، هنري جنسون، كريستيان جاك
إخراج: كريستيان جاك
ديكور: روبير جيس
موسيقى: جورج فان باري
تمثيل: مارتين كارول (مدام دو باري) سيرج غران (لويس السادس عشر) إيزابيل بيا (ماري أنطوانيت)...
الموضوع: سيرة المحظية الشهيرة أثناء حكم لويس السادس عشر وإعدامها خلال الثورة.

١٩٥٥- نابليون (١٨٣ د)

إنتاج: أفلام CLM
سيناريو وحوار وإخراج: ساشا غيتري
ديكور: رينيه رينو
موسيقى: جان فرانسيه
تمثيل: دانيال جيلان (بونابرت) ساشا غيتري (تاليران) بيار براسور، داني روبن، ميشال مورغن...
الموضوع: سيرة نابليون؛ من طفولته في جزيرة كورسيكا إلى سقوط الإمبراطورية.

١٩٥٥- حكاية باريس (١٣٠ د)

إنتاج: GAUMONT-FLF-CLM

سيناريو وحوار وإخراج: ساشا غيتري
ديكور: رينيه رينو
موسيقى: جان فرانسيه
تمثيل: روبير لامورو، لانا ماركوني، جيلبير بوكا، جاك موريل...
الموضوع: أبرز ما شهدته العاصمة الفرنسية من أحداث.

١٩٥٥- ماري أنطوانيت (١١٧ د)

إنتاج مشترك: فرنسي إيطالي
سيناريو واقتباس: برنار زيمر وجان ديلانوا
حوار: برنار زيمر
إخراج: جان ديلانوا
ديكور: رينيه رينو
موسيقى: جاك سيمونو
تمثيل: ميشال مورغن (ماري أنطوانيت)جاك موريل (لويس السادس عشر)، ريتشارد تود، إيميه كلاريون، ميشال بيكولي
الموضوع: استحضار، لا يخلو من دقة تاريخية، لمصائب الملكة وعلاقتها الغرامية بفيرسن، وإعدامها.

١٩٥٩- حوار الكرمليات (١١٢ د)

إنتاج مشترك: فرنسي إيطالي
سيناريو واقتباس: ر.ب. بروكبرجر، عن رواية " الأخيرة في المشنقة " لجرترود لوفور، وكتابات جورج برنانوس
إخراج: ر.ب. بروكبرجر
ديكور: موريس كولاسون
موسيقى: جان فرانسيه

تمثـيل: جـان مورو (الأم ماري) أليدا فالي، مارلين رينو، باسكال أودريه،
آن دوا، بيار براسور
الموضوع: مقتل الراهبات الكرمليات سنة ١٧٩٣

١٩٦١– مدام سان جين (٩٧ د)

إنتاج مشترك: فرنسي إيطالي
سيناريو: جان فيري وآخرين، عن مسرحية لساردو، ومورو
إخراج: كريستيان جاك
ديكور: جان دوبون، ماريو رابيني
موسيقى: أنجيلو فرنسيسكو لافانيينو
تمثيل: صوفيا لورين (كاترين هوبْش) جوليان برتو (نابليون بونابرت) روبير
حسين (فرنسوا جوزيف لوفيفر) روبير دلبان...
الموضوع: غاسلة ثياب تخفي نبيلاً هاربًا من قصر التويليري يوم ١٠
آب/أغسطس ١٧٩٢

١٩٦٣– فارس البيت الأحمر (في حلقتين ١٢١ و١٣٩ د)

إنتاج: باتيه سينما
سيناريو واقتباس: جاك أرمون وكلود بارما عن رواية ألكسندر دوما
حوار: جاك أرمون
إخراج: كلود بارما
ديكور: موريس فالي
موسيقى: أنطوان دوهاميل
تمثـيل: جان ديزايي (فارس البيت الأحمر) ميشال لوروابيه، آن دوا، آني
ديكو...
الموضوع: استحضار تخييلي لمحاولات تهريب الملكة من سجن التامبل.

الزنبقة السوداء (١١٥ د)

إنتاج مشترك: فرنسي إيطالي

سيناريو واقتباس: هنري جونسون وبول أندريوتا، بترف كبير، عن ألكسندر دوما

حوار: هنري جونسون

إخراج: كريستيان جاك

ديكور: رينو مونديليني

موسيقى: جيرار كالفي

تمثيل: ألن ديلون، فرانسيس بلانش، فيرنا ليزي، داون أدامز

الموضوع: مغامرات خيالية في بداية الثورة.

١٩٦٧- كارولين العزيزة (إخراج جديد - ١٠٣ د)

إنتاج مشترك: فرنسي إيطالي ألماني

سيناريو واقتباس وحوار: سيسيل سان لوران عن روايته.

إخراج: دنيس دي لاباتوليير

ديكور: جان أندريه

موسيقى: جورج غرفازنتر

تمثيل: فرانس انغلاد، برنار بلييه، فيتوريا دي سيكا، فرانسواز غيران...

الموضوع: نظرة انتقادية غاضبة للثورة من خلال مغامرات عاطفية لأمرأة أرستقراطية.

١٩٦٧- أقدم مهنة في العالم

إنتاج مشترك: فرنسي إيطالي

سيناريو: دانيال بولانجيه

إخراج: فيليب دي بوكا

موسيقى: ميشال لوغران
تمثيل: جان مورو، جان كلودبريالي، جان ريشار...
الموضوع: السيدة "ميمي المقصلة " تؤجر جسدها، وكذلك نافذتها، لمن يريد رؤية رؤوس النبلاء وهي تهوي تحت شفرة المقصلة.

١٩٧٠- زوجا العام الثاني (٩٠ د)

إنتاج مشترك: فرنسي إيطالي
سيناريو وإخراج: جان بول رابينو
حوار: دانيال بولانجيه
ديكور: ألكسندر ترونر وويلي هولت
موسيقى: ميشال لوغران
تمثيل: جان بول بلمندو، مارلين جوبير، لورا أنطونلي، سامي فراي...
الموضوع: في مدينة نانت، يتورط شاب فرنسي، عائد من أمريكا، في حركة التمرد الشوانية...

١٩٧١- بونابرت والثورة (٢٧٥ د)

إنتاج: أفلام ١٣
سيناريو وحوار وإخراج: آبل غانس
الموضوع: مونتاج جديد لفيلم " نابليون " الصامت، مع إضافة تعليقات ومشاهد ناطقة لإظهار نوايا المخرج.

١٩٧٣ - فيلم " ١٧٨٩ " (١٥٠ د)

إنتاج: أريان فيلم
إخراج: أريان منوشكين عن عرض جماعي لمسرح الشمس.
ديكور: جان نويل كوردييه وآخرين

موسيقى: ميشال دوروفان وبعض ملحني المرحلة.
تمثيل: فرقة مسرح الشمس.
الموضوع: تمّ نقل العرض الفرجوي إلى السينما: أحداث الثورة الفرنسية من ١٧٨٩ إلى ١٧٩١

١٩٧٨- ليدي أوسكار(١٢٤ د)

إنتاج: لصالح شركات يابانية
سيناريو وحوار: باتريسيا كنوب عن كتاب " وردة فرساي " للياباني ريوكو إيكيدا.
إخراج: جاك ريمي
ديكور: برنار إيفان
موسيقى: ميشال لوغران
تمثيل: كاتريونا ماك كول، كريستينا بوهم، جوناس برغستروم، كريستوفر إليسون...
الموضوع: مغامرات خيالية لحارس ماري أنطوانيت الشخصي عشية الثورة وفي بدايتها.

١٩٨١- ليلة فارّان — انظر لائحة الأفلام الإيطالية.

١٩٨٢- دانتون(١٣٦ د)

إنتاج مشترك: فرنسي بولندي
سيناريو: جان كلود كاريير عن مسرحية " قضية دانتون " تأليف ستانيسلافا برزيبيسزوفسكا.
إخراج: أندريه فايدا
ديكور: ألن ستارسكي بمساعدة جيل فاستر

موسيقى: جان برودروميديس

تمثـيل: جيرار ديباردیو (دانتون) فوزشيشبزونياك (روبسبيار) باتريس شيرو (كمـيل ديمـولان)، أنجـيلا ونكلـر، بوغسـلاف لـندا، روجـيه بلانشون...

الموضـوع: المواجهـة بـين دانـتون وروبسـبيار، محاكمـة دانـتون ورفاقـه، وإعدامهم.

١٩٨٤- وداعًا بونابرت (١١٤د)

إنـتاج مشـترك: فرنسـي مصـري(مصر انترناسـيونال فيـلم، وزارة الـثقافة المصرية، ليريك، القناة الأولى TF1 ،رين للإنتاج)

سيناريو وإخراج: يوسف شاهين

ديكور: أنسي أبو سيف

موسيقى: غابرييل يارد

تمثـيل: - رجـال الحملة: باتريس شيرو (نابليون بونابرت) ميشال بيكولي (كافـارلي) جـاك إيليسـا، ألـن مونـتاي، كلـود لابـرتي، بـرنار فـوراج...- المصـريون: محسـن محي الدين (علي) محسنة توفيق (الأم) تحـية كاريوكـا (القابلـة) كريسـتيان بـاتي (هـوراس ساي) جمـيل راتـب (برتيلـيمي) فـريد محمـود (فالـتاوس) هدى سلطان (نفيسة).

الموضوع: الجوانب الثقافية للحملة وصدام الحضارتين.

١٩٨٥- حرية، مساواة، كرنب مخلل

إنتاج مشترك: فرنسي إيطالي

سيناريو وحوار وإخراج: جان يان

ديكور: كارلو سيمي، جان لويس بوفيدا

موسيقى: جان يان، كلود جرمان
تمثـيل: ميشال سيرو (لويس السادس عشر) جان يان (مارا)أورسولا أندرس (مـاري أنطوانيـت) كاتـرين ألـريك (شـهرزاد)، مـيمي كوتولييه، رولان جيرو، أوليفييه دي كيرزاوزن...
الموضـوع: استحضـارات تاريخـية، فانتازية، متلاعبة بالزمن، بغية التهكم من عاداتنا المعاصرة.

١٩٨٨- الشوَانِيُّون! (١٤٥ د)

إنتاج: برتنر برودكشن، فيلم آنتين ٢، كانال بلوس.
سيناريو وحوار: دانيل بولانجيه، فيليب دي بروكا
إخراج: فيليب دي بروكا
موسيقى: جورج دولارو
تمثيل: صوفي مارسو، لامبير ويلسون، ستيفان فريس، جان بيار كاسل...
الموضـوع: أرسـتقراطي متـنوّر تعصـف بـه، وبأبـنائه، ريـاح الـثورة، فتفرّق بينهم.

الأفلام الأمريكية

NURSING A VIPER -1909 (٢٧٦ د)

حكاية عن الثورة الفرنسية.

سيناريو وإخراج: ديفيد وارك غريفت

تمثيل: آرثر جونسون، فلورنس لورنس، ماريون ليونارد، بيلي كويرك...

الموضوع: زوج تدفع به الغيرة إلى الوشاية بنبيل كان قد آواه في بيته.

THE OATH AND THE MAN-1910 (٣٠٠ متر)

حكاية عن الثورة الفرنسية.

سيناريو وإخراج: ديفيد وارك غريفت

تمثيل: هنري ولتول، لوتي بكفورد، فلورنس باركر، جورج نيكولز...

الموضوع: حِرَفِيّ بسيط ينتقم، أثناء الثورة، من الإقطاعي الثريّ الذي أغوى زوجته.

١٩١١- حكاية مدينتين

(احتلال سجن الباستيل- فيتاغراف-٩٤٤ مترا)

سيناريو: إ. مولن عن رواية تشارلز ديكنز بالعنوان نفسه.

إخراج: جان ستوارت بلاكتون

تمثيل: فوزنس تورنر، موريس كوستلو، نورما تولدج، جيمس موريسون...

الموضوع: مغامرات نبيل شاب في فرنسا الثائرة.

١٩١٤ – شارلوت كورداي

إخراج: ؟

تمثيل: كونستانس كرولي، آرثر مود، هاري غريفت...

الموضوع: حياة وموت النورمندية المدافعة عن العدالة.

١٩١٧– حكاية مدينتين (دراما عاطفية خلال الثورة– ١٤٠٠ متر)

إنتاج: فوكس فيلم

سيناريو: فرنك لويد عن رواية تشارلز ديكنز.

إخراج: فرنك لويد

تمثيل: ويليم فارتوم، جويل كارمن، تشارلز كلاري، روزيتا مارستيني...

الموضوع: نبيل شاب يقتنع بالأفكار الجديدة فيعود إلى فرنسا خلال حكم الرعب، ولا يتمكن من النجاة إلا بتضحية بطولية.

١٩١٧– مدام دو باري

إنتاج: فوكس فيلم

سيناريو: أدريان جونسون عن ألكسندر دوما

إخراج: ج. غوردن إدواردز

تمثيل: تيدا بارا (مسز دو باري) هرشل مايال، فرد تشرش، فيوليت مرسرو...

الموضوع: حياة المحظية الشهيرة وموتها.

THE SCARLET PIMPERNEL-1917

إنتاج: فوكس فيلم

سيناريو: بن كوهن عن مسرحية للبارونة أوركزي.

إخراج: ريتشارد ستنتون

تمثيل: داستون فارنوم، وينفرد كنغستون
الموضوع: نبيل غريب ينقذ ذويه من براثن الثوار.

ORPHANS OF THE STORM-1921 (اليتيمتان)

إنتاج: د. و. غريفث
سيناريو: مركيز دي تولينياك (د. و. غريفث) عن مسرحية وضعها كل من أ.إينيري وإ. كورمون.
إخراج: ديفيد وارك غريفث
ديكور: إدوارد شكول
تمثيل: ليليان جش، دوروتي جش، جوزيف شيلدكروت، فرنك لوزي، كاترين إيمت
الموضوع: فساد طبقة النبلاء في نهاية الحكم الملكي، ومبالغات حكومة الرعب، دانتون ينقذ البطلة.

١٩٢٣- سكاراموش

إنتاج: ركس إنغرام لحساب متروبكتشر
سيناريو: ويليس غولدبك عن رواية لرفائيل ساباتيني
إخراج: ركس إنغرام
تمثيل: رامون نوفارو، أليس تيري، لويس ستون، جوليا غوردن، ويليم همفري...
الموضوع: طالب ثوري يصير نائبًا ويساهم في إسقاط النظام الملكي ويتابع مطاردة مركيز طاغية هو والده الأصلي.

CAPTAIN OF THE GUARD-1930 (نشيد المارسييز)

إنتاج: يونيفرسال بكتشر

سيناريو: هوستن برانش
اقتباس: آرثر ريبلي
إخراج: جون س. روبرتسون، بول فيجو
حوار وعناوين: جورج مانكر واترز
موسيقى: تشارلز وكفيلد كادمان
تمثيل: جون بولز، لاورا لابلانت، سام دي غراس، إيفلين هول
الموضوع: نشيد المارسييز في حكاية متخيّلة يتم تقديمها في شكل أوبيريت.

DU BARRY, WOMAN OF PASSIONS-

إنتاج: آرت سينما
سيناريو وإخراج واقتباس: سام تايلور عن مسرحية " دو باري " لديفد بيلاسكو.
المدير الفنّي: ويليم كامرون
تمثيل: نورما تلمادج، ويليم فارنوم، كونراد ناجل...
الموضوع: مدام دو باري وعشيقها يُعدمان بواسطة المقصلة، على أيدي الثوار لكن تحت حكم لويس...الخامس عشر!

١٩٣٥- حكاية مدينتين

إنتاج: ديفد أوسلزنيك لحساب مترو- غلدوين- ماير MGM
سيناريو واقتباس: لبسكومب وبيرمان عن رواية ديكنز
إخراج: جاك كونواي- المشاهد الثورية: فال لوتون وجاك تورنور
موسيقى: هربرت ستوتهردت
تمثيل: رونالد كولمن، إليزابيت آلن، إدنا ماي أوليفر، ريجينالد أون، دونالد وودس...
الموضوع: أفضل وأدق اقتباس لرواية ديكنز الشهيرة.

١٩٣٨- ماري أنطوانيت

إنتاج: هونت سترومبرغ لحساب MGM

سيناريو: كلودين ويست وآخرين عن كتاب لستيفان زفايغ، جزئيًا.

إخراج: ف. س. فاندايك- المشاهد الثورية: جوليان دوفيفييه.

المدير الفنّي: سدريك جيبون

موسيقى: هربرت ستوتهردت

تمثيل: نورما شيرر (ماري أنطوانيت) روبرت مورلي (لويس السادس عشر)، تيرون باور، أنيتا لويز...

الموضوع: مصائب ماري أنطوانيت، وأيام الثورة.

NEW MOON-1940

(جزيرة الحب، في النسخة الفرنسية)

إنتاج: ر.ز. ليونارد لحساب MGM

سيناريو: عن كتيّب الأوبيريت الغنائية، أوسكار هامرستن٢ فرانك ماندل ولورنس شواب

حوار: ج. ديفال ور. آرثر

إخراج: روبرت ز. ليونارد

ديكور: إدوين ب. ويليس

موسيقى: سغموند رمبرغ

تمثيل: جانيت ماكدونالد، نلسون ايدي، ماري بولاند، جورج زوكو...

الموضوع: في العام ١٧٨٩ يُنقل أرستقراطي مناهض للملكية ويباع كعبد في لويزيانا. يتعلق بحب سيدته. يعيد إليه احتلال سجن الباستيل شرفه وحريته.

١٩٤٩- حكم الرعب (الكتاب الأسود)

إنتاج: والتر فانجر

سيناريو: فيليب يوردن وآينياس ماكنزي عن حكاية أوردها توماس كارلايل في كتابه عن الثورة الفرنسية.

إخراج: أنطوني مان

ديكور: إدوارد إيليو وآخرين

موسيقى: سول كابلان، إرفنغ فريدمان

تمثيل: روبرت كامنغس، آرلين داهل، ريتشارد بيزهرت، جس باركر...

الموضوع: مغامرة خيالية يقوم بها رجال الثورة على هامش الأحداث التاريخية.

١٩٥٢- سكاراموش

إنتاج: كاري ويلسون لشركة MGM

سيناريو واقتباس: رونالد ميلار وجورج فروشل عن رواية لساباتيني

إخراج: جورج سيدني

موسيقى: فكتور يونغ

تمثيل: ستيوارت غرنجر، اليانور باركر، مل فرر، نينا فوش...

الموضوع: اقتباس باذخ بالألوان يركز على حبكة خيالية ويوجز الإشارة إلى الثورة.

١٩٥٤- ديزيريه (١١١ د)

إنتاج: جوليان بلوستن لحساب فوكس

سيناريو: دانيال تاراداش عن رواية لآن ماري سيلنكو

إخراج: هنري كوستر

ديكور: سكوت وفوكس

موسيقى: ألكس نورث
تمثيل: مارلون براندو (بونابرت) جان سيمونس (ديزيريه كلاري) ميرل أوبرلون. مايكل ريني...
الموضوع: صياغة تخييلية لقصة الحب البريئة بين بونابرت و ديزيريه، ثم مواجهة نابليون لبرنادوت خلال حكم الإمبراطورية.

THE STORY OF MANKIND-1957

إنتاج: وارنر
سيناريو: تشارلز بنّيت وايروين آلن عن هـ. وليم لون
إخراج: ايروين آلن
تمثيل: فنسنت برايس (الشيطان) رونالد كولمان (الروح الإنسانية) ماري ويلسون(ماري أنطوانيت)
الموضوع: يحاول الشيطان أن يبرهن للروح الإنسانية أنها لا تقل عنه شرًّا وشيطنة، فيستشهد ببعض الأحداث من الماضي؛ منها مصير ماري أنطوانيت المأسوي.

١٩٧٠- ابدأوا الثورة من دوني

إنتاج: باد يوركن
سيناريو: فرد فريمان، لورنس ج. كوهن
إخراج: باد يوركن
ديكور: غابرييل بشير
تمثيل: جين ويلدر، دونالد سوثرلاند، هوغ غريفث، جاك ماك غورن...أورسون ويلز (الراوي)
الموضوع: مقالب فكاهية: توائم يعرقلون مسيرة الثورة.

١٩٨١- تاريخ العالم

إنتاج وسيناريو وإخراج: مل بروكس

ديكور: هارولد ميشلسون، ستوارت كريغ

موسيقى: جون موريس

تمثـيل: مـل بروكس (لويس السادس عشر/جاك) كلوريس ليشمان (السيدة ديفارج) باميلا ستيفنسون (الآنسة رمبو)...

الموضوع: مقالب فكاهية حول لويس السادس عشر والثوار: ينجو الملك من المقصلة بفضل تدخل روماني قادم من الأزمنة الغابرة.

الأفلام الإنجليزية

A PEASANT GIRl S REVENGE-1912

إنتاج: فارفيك بكلاند ؟

تمثيل: فلورا موريس، ألك وركستر

الموضوع: سنة ١٧٨٩ يقدم أحد الفلاحين عشيق ابنته إلى المحكمة.

THE LADY OF LYONS-1913

إخراج: ليون باري، عن مسرحية لورد ليتون

تمثيل: سيسيل مانرنغ

الموضوع: سنة ١٧٩٥ يعود رجل من الحرب في الوقت المناسب كي يمنع زوجته من الزواج بآخر جبان.

THE DEAD HEART-1914

سيناريو: موريال ألين، ريجينالد هارغريفز

إخراج: هاي بلومب، عن مسرحية واتس فيليبس

تمثيل: سيسيل مانرنغ

الموضوع: ضحية أحد النبلاء ينتقم سنة ١٧٩٥ من ابنه.

١٩١٥– حكاية بريد ليون الحقيقية (صموئيل صن ٦٠٠ متر)

سيناريو: هاري أنغولم

إخراج: جورج بيرسن، عن مسرحية لتشارلز ريد

تمثيل: فرد باسيل

الموضوع: رجل ثريّ يُعتقل بدلاً من شبيهه قاطع الطرق.

١٩١٦- بريد ليون (إيديال- ١٥٦٠ مترًا)

سيناريو: بنيدكت جيمس، عن مسرحية لتشارلز ريد
إخراج: فرد بول
تمثيل: هـ .ب. إيرفنغ، نانسي برايس، جيمس لندساي، فيوليت كمبل
الموضوع: إخراج جديد لقضية بريد ليون مع دقة وتفاصيل أكثر.

THE ELUSIVE PIMPERNEL-1919 (١٥٤٠ مترًا)

إنتاج: ستول
سيناريو: فريدريك بلاتشفولد عن رواية البارونة أوركزي
إخراج: موريس ايلفي
تمثيل: سيسيل همفري، ماري بلانش، نورمان باج، تيدي أروندل...
الموضوع: منقذ غريب يخلص أرستقراطيين من الموت بعد أحكام روبسبيار.

١٩٢٢- حكاية مدينتين (٣٥٢ مترًا)

إنتاج: ماستر فيلم
إخراج: ف.س. رودن
تمثيل: ج. فيشر وايت، كليف بروك، آن تريفور
الموضوع: استحضار موجز لأجواء رواية ديكنز.

I WILL REPLAY-1923

(وفي الولايات المتحدة الأمريكية: Swords and the Woman) (١٩٨٠ مترًا)
إنتاج: إيديال- المناظر الخارجية صُوِّرت في فرنسا.

سيناريو: كنشن وود، إيزابيل جونستون، عن رواية البارونة أوركزي
إخراج: هنري كولكر
تمثـيل: هولـز هربـرت، فلـورا لوبـروتون، بـدرو دي كوردوبـا. إيفـان سمسون...
الموضـوع: في العـام ١٧٩٣ تـدرك ابنة دوق أن منقذها هو الذي قتل أخاها، فتشي بمحاولاته لإنقاذ الملكة.

١٩٢٥- الطريق الوحيد (٣٠٢٣ مترًا)

إنتاج: غراهام ويلكوكس
سـيناريو: هربرت ويلكوكس عن رواية ديكنز " حكاية مدينتين " ومسرحية لفريمان ويلز وفريدريك لونغبريدج
إخراج: هربرت ويلكوكس
تمثيل: جون مارتن هارفي، مادج ستيوارت، بيتي فور، فريدريك كوبر...
الموضوع: خـلال حكـم الرعـب يتمكن أحد النبلاء من تفادي المقصلة بفضل تضحية شخص يشبهه.

THE TRIUMPH OF SCARLET PIMPERNEL -1928

إنتاج: بريتش دومنيون فيلم
سيناريو: أنغس ماك فيل عن رواية البارونة أوركزي
إخراج: ت. هايس هنتر
تمثـيل: ماتيسـون لانـغ، جولييـت كومبـتون، نلسـون كـايس، مـرجوري هيوم...
الموضـوع: " الزهـرة القرمزية " يفلت من كمائن عميل روبسبيار ويتسبب في سقوطه.

١٩٣١- السيدة مقصلة (٧٤ دقيقة)

إنتاج: ريجينالد فوغويل، مانسفيلد ماركم
سيناريو: هارولد هورث
إخراج: ريجينالد فوغويل
تمثيل: مادلين كارول، بريان أهيرن، هنري هويت، هكتور عباس...
الموضوع: محام يتزوج أرستقراطية لينقذها من المقصلة.

١٩٣١- بريد ليون (٧٦ د)

إنتاج: جوليوس هاغن
سيناريو: ه. فولر مير عن مسرحية لتشارلز ريد
إخراج: آرثر مود
تمثيل: السير جون مارتن هارفي، مورا بارنغ، بن وبستر، مور ماريوت...
الموضوع: اقتباس صوتي ناطق للمسرحية المتعلقة بقضية بريد ليون.

THE SCARLET PIMPERNEL - 1934

إنتاج: أ. كوردا (لندن فيلم)
سيناريو: روبرت شرود وآخرين
إخراج: هارولد يونغ
تمثيل: لسلي هوارد، ميرل أوبرلون،ريمون ماسي، نيجل بروس...
الموضوع: يتمكن الفارس من إنقاذ عدد من الأرستقراطيين رغم أنف روبسبيار وأتباعه.

١٩٣٦- زواج كوربال (٩٣ د)

إنتاج: كابيتول فيلم

سيناريو: س. فولمان عن رواية لرفائيل ساباتيني بعنوان The Nuptials of Corbal

إخراج: كارل غرون

تمثيل: نيلز أستر، هوغ سنكلير، هازل تيري، نوح بيري، أرنست دوتش...

الموضوع: سنة ١٧٩٠ يتعلق نائب في الجمعية التأسيسية بامرأة أرستقراطية فينقذها من الثوار.

THE RETURN OF SCARLET PIMPERNEL-1937 (٩٤ د)

إنتاج: لندن فيلم

سيناريو: لاجوس بيرو وآخرين عن رواية البارونة أوركزي

إخراج: هانس شوارتز

تمثيل: باري بارنس، صوفي ستيوارت، مرغريتا سكوت، جيمس ماسن...

الموضوع: سنة ١٧٩٧ يواصل فارس زهرة اللبين القرمزية إنقاذ الأرستقراطيين.

THE LAUGHING LADY-1946

(السيدة الضاحكة، وفي النسخة الفرنسية: السيدة ذات الرداء الأزرق) (٩٣ د)

إنتاج: بريتش ناشونال

سيناريو: جاك وايتنغام، عن مسرحية لآباس

إخراج: بول ستلين

تمثيل: آن زيغلر، وبستر بوث، بيتر غريفز، فيلكش إيلمر...

الموضوع: كوميديا موسيقية تروي حكاية ممثلة فرنسية ستنجو من المقصلة، سنة ١٧٩٠، إذا تمكنت من سرقة جواهر إحدى السيدات النبيلات.

ESCAPE DANGEROUS-1947

إنتاج: D.S.Films

سيناريو: أوزويل بلاكستون

إخراج: دغبي سميث

تمثيل: برسفورد إيغن، ليلي لابيدوس، ماري ستون، دافني داي...

الموضوع: استحضار تخييلي لبيت الدكتور بلوم حيث يتمكن الأرستقراطيون من الاختباء طالما هم يدفعون.

THE SCARLET PIMPERNEL 1950

إنتاج: أ. كوردا، سام غولدوين– المناظر الخارجية صُوِّرت في فرنسا

سيناريو وإخراج: مايكل باول، إميريك برسبورغر

تمثيل: ديفد نيفين، مرغريت ليتون، جاك هاوكنز...

الموضوع: إخراج باذخ وبالألوان لأحدى مغامرات " فارس زهرة اللُّبِّين القرمزية " مع الثوار...

١٩٥٨– حكاية مدينتين (١١٧ د).

إنتاج: رنك

سيناريو: ت. كلارك عن رواية ديكنز

إخراج: رالف توماس

تمثيل: ديرك بوغارد، دوروتي توتان، سيسيل باركر، ستيفن موراي...

الموضوع: آخر اقتباس لرواية ديكنز بالألوان.

DANGEROUS EXILE-1958

(سجين التامبل؛ في النسخة الفرنسية) (٩٠ د)

إنتاج: جورج براون

سيناريو: روبن استريدج عن رواية فوغن ولكنز (A King Reluctant)

إخراج: بريان دزموند هيرست
موسيقى: جورج أوريك
تمثيل: لويس جوردن، بيلندا لي، كيث ميتشل، ريتشارد أوسيليفان...
الموضوع: حكاية متخيلة عن هروب ولي العهد ومغامراته في انجلترا.

-1966

THE PERSECUTION AND ASSASSINATION OF JEAN-PAUL - MARAT AS PERFORMED BY THE INMATES OF THE ASYLUM OF CHARENTON UNDER THE DIRECTION OF THE MARQUIS DE SADE (١١٦ د)

إنتاج: مايكل بيركت
سيناريو: أدريان ميتشل عن مسرحية بيتر فيس
إخراج: بيتر بروك

تمثيل: باتريك ماجي (المركيز دي ساد)إيان ريتشاردسون (جان بول مارا) غلندا جاكسون (شارلوت كورداي)
الموضوع: اقتباس سينمائي لمسرحية تتحدث عن قيام المحتجَزين في مستشفى مجانين بتمثيل مسرحيات من إخراج المركيز دي ساد، في القرن الثامن عشر. (٩٠ د)

DON'T LOSE YOUR HEAD-1966 (٩٠ د)

إنتاج: بيتر روجرز
سيناريو: تالبوت روتويل
إخراج: جيرالد تماس
تمثيل: سيدني جيمس، كينيث ويليامز، جيم دال...
الموضوع: صيغة انتقادية هزلية لروايات البارونة أوركزي.

الأفلام الإيطالية

MATRIMONIO SOTTO IL TERRORE-1908

(زواج تحت الرعب- ٢٠٧ أمتار)

إنتاج: إيطالا فيلم

- مشاهد من الثورة الفرنسية (٢٠١ متر)

إنتاج: إيطالا فيلم

- EROE DI VALMY (أبطال فالمي- ١٢٠ مترًا)

إنتاج: إيطالا فيلم

-١٩٠٩ أندريه شينييه (٢٣٠ مترًا)

إنتاج: روما فيلم

الموضوع: حب الشاعر أندريه شينييه لإيزابيل دي كوانييه يؤدي بهما إلى المشنقة.

- نهاية الرعب (موت روبسبيار) (٢٠٠ متر)

إنتاج: إيطالا فيلم

الموضوع: مركيز عجوز ينجو مع أبنائه في الوقت المناسب، بفضل حلول يوم ٩ ترميدور.

L'INSORTO DELLA VANDEA - (متمرد الفانديه– ٢٠٤ أمتار)

إنتاج: سيناس

الموضوع: ابنة صياد تقتل الجاسوس الذي وشى بوالدها وبالنبيل الذي يخفيانه.

IL PICCOLO VANDEANO- (الفاندي الصغير–٢١٥ مترًا)

إنتاج: امروزيو

سيناريو: آريغو فروستا

الموضوع: طفل يموت لأنه صاح معلنًا ولاءه للملك أمام الجنود الجمهوريين.

VANDEA- (حرب الفانديه– ١٦٥ مترًا)

انتاج: Unitas

١٩١٠– الثورة الفرنسية (٢٤٤ مترًا)

انتاج: أكويلا فيلم

١٩١١– درهم يهوذا IL DANARO DI GIUDA (عن حرب الفانديه ١٧٩٣ – ٢٥٥ مترًا)

انتاج: امبروزيو

سيناريو: آريغو فروستا

إخراج: لويجي ماجي

تمثيل: لويجي ماجي ، جيوزيب غراي

الموضوع: أحد المتمردين الشوانيين يعدم ابنه لأنه وشى بالغريب الذي أخفاه.

١٩١١- (انتقام أحد اليعاقبة- ١٧٢ مترًا) IL GIURAMENTO DE UN GIACOBINO

انتاج: أكويلا فيلم

الموضوع: أحد اليعاقبة يخون قضيته لأنه أحب ابنة نبيل.

١٩١١- الاستيلاء على الباستيل

إخراج: رودولفي

تمثيل: ؟

الموضوع: استحضار هزلي لمعركة الاستيلاء على سجن الباستيل.

- ابن الملك بالتبني (٨٠٠ متر)
ADOTTATO DAL RE! -

انتاج: فيزوفيو فيلم

إخراج: رومولوباكيني ؟

تمثيل: جنّارو ريغالي (لويس الخامس عشر) ماريا ريغالي (مدام دو باري)

الموضوع: منظّف مداخن صغير، تبنّته مدام دو باري، فانخرط في صفوف الحرس الملكي، يحاول إنقاذها اعترافًا بالجميل.

- جوزفين دي بوآرني (٣٨٥ مترًا)

انتاج: سيناس

الموضوع: طفولة جوزفين في المارتينيك، زواجها، موت زوجها خلال حكم الرعب، لقاؤها مع باراس ونابليون...حتى طلاقها مع حلول حكم الامبراطورية.

– مدام رولان (٣٢٥ مترًا)

انتاج: سيناس

الموضوع: عاشقها المرفوض ينتقم منها ويعلن أنها ملكية.

– في زمن روبسبيار– (٣١٧ مترًا)

SOTTO ROBESPIERRE

انتاج: سيناس

الموضوع: متآمر تنقذه زوجته من خلال الوشاية برفاقه لدى روبسبيار، فينتحر يأسًا.

١٩١٤– مدام دو باري (٢٠٠٠ متر)

انتاج: امبروزيو

سيناريو واقتباس: أريغو فروستا عن مسرحية لدافيد بيلاسكو

إخراج: ادواردو بنشيفنغا

تمثيل: لسلي كارتر، هاملتون أ. ريفيل

الموضوع: الحياة الباذخة للمحظية الشهيرة وموتها المأسوي.

١٩١٦– مدام تاليان (١٨٥٥ مترًا)

انتاج: بالاتينو فيلم

سيناريو واقتباس: انريكو غوازوني عن مسرحية ف. ساردو

إخراج: انريكو غوازوني

تمثيل: ليديا بوريلي (مدام تاليان) أمليتو نوفلي (تاليان) رنزو فابياني (روبسبيار)...

الموضـوع: تعِـد تيريـز دي فونتناي تاليان بأن تكون له إذا أنقذ عشيقها من المشنقة. يتسبب تاليان في سقوط روبسبيار لكنه لا يتمكن من إنقاذ الشاب.

١٩٢٢- ليلة بلا غد (١٧٢٨ مترًا)

UNA NOTTE SENZA DOMANI

انتاج: سيناس

سيناريو: عن رواية بلزاك " الشوانيون "

إخراج: جيان بستولفي

تمثيل: نيني ديريلي، نيريو برناردي، نيلا سيرافيزا

الموضوع: قصة حب بين قائد فاندي متمرد وجاسوسة جمهورية فاتنة.

١٩٢٢- حدّاد الكورديو (ست حلقات)

IL FABRO DEL CONVENTO

انتاج: ميلانو فيلم

سيناريو: عن رواية ليونسون دي تيراي

إخراج: فنسنت دنيزوت

تمثـيل: بـاولو رافيلـيا (الحـدّاد داغوبـير) فالنتيـنا فراسـكارولي، غابريـيل مورو...

الموضـوع: يتورط الحداد داغوبير في مؤامرات غامضة يحيكها أرستقراطيون، فيصـير نقيـبًا في الجـيش طـيلة حكم الرعب، ثم جنرالاً في جيش الراين...

١٩٣٥- الزنبقة الذهبية
(النسخة الفرنسية: تحت الرعب-٧٧ د)

انتاج: فورزانو فيلم

سيناريو واقتباس: جوفاكيني فورزانو عن مسرحية "زهرة الزنبق "

ديكور: أنطونيو فالانتي

موسيقى: ميشال ليفين

تمثيل: ماري بل، فوسكو جياكيتي، هانيبال نينشي

الموضـوع: أحـد أعضاء الثورة يخون قضيته من أجل كونتيسه تتآمر لتهريب الملكة.

١٩٣٥- فارس البيت الأحمر
(الأمير ذو القناع الأحمر) (٩٠ د)

انتاج: برودوزيوني فانتوريني

سيناريو واقتباس: ج. مانجيوني وأ. سارو عن رواية ألكسندر دوما

إخراج: فيتوريو كوتافافي

ديكور: جانكارلو برتوليني سالمبيني

موسيقى: ايزيو كارابيلا

تمثـيل: رونيه سان سير (ماري أنطوانيت) فتوريو سانيبولي (لوران، فارس البيت الأحمر) إيفيت لوبون، أرمندو فرانشيولي...

الموضوع: مؤامرة، في شكل فيلم مغامرات، لتهريب ماري أنطوانيت.

- أبطال الفانديه (متمرّدو لوماناك)

إنتاج مشترك: فرنسي إيطالي (راجع لائحة الأفلام الفرنسية)

١٩٥٦ – أندريه شينييه (نَفَس الحرية) (١٠٨ د)

إنتاج: إيطالي فرنسي

سيناريو: فيتوريو نوفاريس وأورست بيانكولي عن كتيب أوبرا للويجي إيليكا

اقتباس: فيتوريو نوفاريس، سوزو داميكو

موسيقى: أومبرتو جوردانو

تمثيل: ميشال أوكلير (الشاعر أندريه شينييه) أنطونيلا لوالدي، راف فالوني، كاترين فالناي

الموضوع: يحاول الشاعر أندريه شينييه إنقاذ مادلين دي كواني ، لكنهما يُعدمان معًا.

١٩٦٣–الزنبقة السوداء

إنتاج مشترك: فرنسي إيطالي اسباني(راجع لائحة الأفلام الفرنسية)

١٩٦٧– مدام سان جين

إنتاج مشترك: فرنسي إيطالي (راجع لائحة الأفلام الفرنسية)

– كارولين العزيزة

إنتاج مشترك: فرنسي إيطالي الماني(راجع لائحة الأفلام الفرنسية)

١٩٨١– العالم الجديد (ليلة فاران–١٥٠ دقيقة)

IL MONDO NUOVO

إنتاج مشترك: فرنسي إيطالي

سيناريو وحوار: سرجيو أميدي ، إيتوري سكولا

إخراج: إيتوري سكولا
ديكور: دانتي فيريتي، بيار غوفروا
موسيقى: أرمندو تروفاجولي
تمثيل: جان لوي بارو (كاتب) مارشيلو ماستروياني (كازانوفا) حنا شكيغولا (الكونتيسه صوفي) جان لوي ترنتينيون (البقّال صلصة) وصوت ميشال بيكولي (لويس السادس عشر) وصوت إليونور هيرت (ماري أنطوانيت)
الموضوع: يوم ٢١ حزيران/يونيو ١٧٩١ ، يلاحق ركّاب عربة متز العربة الملكية الهاربة، ويلتقون بكازانوفا هاربًا، ثم يصلون إلى فاران المضطربة...
ملاحظة: الفيلم الفرنسي الإيطالي الإسباني المشترك، لمخرجه أنطونيو إيساسي إيساسمندي، الذي ظهر سنة ١٩٦٣ بعنوان " سكاراموش "، ليس اقتباسًا عن كتاب رفائيل ساباتيني، على الرغم من استخدامه العنوان نفسه، وليست له أية علاقة بالثورة الفرنسية.

الأفلام الألمانية

١٩١٣-(نشيد المارسييز-١٠٧٩ مترا)
DAS KRIEGSLIED DER RHEINARMEE

إنتاج: ترومان- لارسن- فيلم
سيناريو: لويز دل زوب- لنغ
إخراج: فيغو لارسن
تمثيل: فيغو لارسن (روجيه دي ليسل) فاندا ترومان، غوستاف بوتز، روزا فلوغل
الموضوع: حكاية خيالية عن تلحين نشيد المارسييز.
ملاحظة: خلال الحرب جرى تحوير الفيلم وظهر بعنوان (DIE WACHT AM RHEIN)

١٩١٩- شارلوت كورداي (١٥٦٩ مترًا)

إنتاج: برلينر فيلم مانيفكتور
إخراج: فريدريك زلنيك
تمثيل: ليئا مارا

- مدام دو باري (٢٢٨٠ مترًا)

إنتاج: بروجكسيون- AG
سيناريو: فرد أوربنغ، هانز كرالي
إخراج: ارنست لوبيتش
ديكور: كورت ريشتر

تمثيل: بولا نغري (مدام دو باري) اميل ياننغز (لويس السادس عشر) هاري ليدتكه، رينولد شونزل...

الموضوع: استحضار تهكمي لحياة المحظية الشهيرة وموتها.

١٩٢١- دانتون (١٩٧٩ مترًا)

إنتاج: ورنر فيلم

سيناريو: كارل ماير، ديمتري بوشوفتزكي

إخراج: ديمتري بوشوفتزكي

ديكور: هانس درير

تمثيل: اميل ياننغز(دانتون) ورنر كراوس (روبسبيار) أوسيب رونيتش، فرديناند فون آلتن...

الموضوع: دانتون المصلح ذو الوجه الانساني يذهب ضحية الثوريين المتطرفين.

١٩٢٢- ماري أنطوانيت (٣١٣٤ مترًا)

إنتاج: انترناسيونال فيلم AG

سيناريو وإخراج: رودولف مينرت

ديكور: هنريش ريشتر

تمثيل: ديانا كارين (ماري أنطوانيت) غوستاف ماي، أرنست هوفمان...

الموضوع: رحلة أميرة من فيينا إلى فاران، كشف أهوائها، ونهاية الحكم الملكي.

١٩٢٨- عاشق تحت حكم الرعب (٢٩٧٥ مترًا)
REVOLUTIONSHORCHZEIT

إنتاج: تيرا فيلم

سيناريو : نوربرت فالك، روبرت ليبمان، عن مسرحية سوفوس ميكايليس

إخراج: أ. ويلهلم ساندبرغ
ديكور: هانس جاكوبي
تمثيل: ديوميرا جاكوبيني، غوستا ايكمان، كارينا بل، والتر ريلا...
الموضوع: ينجو نبيل من الثوار يوم زفافه لأن زوجته أغوت قائدهم.

١٩٣٠- دانتون (٢٥٢٦ مترًا)

إنتاج: اليانز- تونفيلم
سيناريو: هاينز غولدبرغ، هانس ريفيش
إخراج: هانس بهرندت
موسيقى: ارتور غوتمان
تمثيل: فريتز كورتنر (دانتون) غوستاف غروندجنز (روبسبيار) ألكسندر غراناش (مارا) إرنست نخباور (لويس السادس عشر)
الموضوع: دانتون، رائد الحرية في مواجهة روبسبيارالعنيف. (١٩٤٣ مترًا)

REVOLUTIONSHOCHZEIT-1938 (١٩٤٣ مترًا)

إنتاج: يوفونو فيلم
سيناريو واقتباس: هانز زرلات عن مسرحية سوفوس ميكايليس
إخراج: هانز زرلات
موسيقى: والتر غرونستاي
تمثيل: بريجيت هورني، بول هارتمان، برنار ميناتي، كارلا روست...
الموضوع: إخراج جديد يركز على معاداة الثورة (منعه الحلفاء سنة ١٩٤٥)

DAS LICHT AUF DEMGALGEN-1976

إنتاج: جمهورية ألمانيا الديمقراطية، سابقًا
سيناريو: هلموت نيتشكه عن رواية لآنا سيغيرس

إخراج: هلموت نيتشكه
ديكور: هاينز روسكه وآخرين
موسيقى: كارل ارنست ساسه
تمثيل: ألكسندر لانغ، هلموت شالهردت، إروين جستشونك...
الموضوع: ترسل حكومة المديرين ثلاثة محرّضين إلى جامايكا لتحريض العبيد على الثورة؛ يموت قائدهم وهو يهتف: " حرية! مساواة! إخاء! عاشت فرنسا! "

الأفلام الدانمركية

١٩٠٩- قصة حب بريئة تحت حكم الرعب
ET REVOLUTIONS BRYLLUP

سيناريو: عن مسرحية سوفوس ميكايليس

إخراج: فيغو لارسن

تمثيل: أوغست بلوم، ألبرشت شميدت، يوهانس ماير، أودا ألستروب، آنياس سومر

الموضوع: ينجو أحد النبلاء من الثوار الذين جاؤوا لاعتقاله بفضل تضحية زوجته.

١٩١٤- ET REVOLUTIONS BRYLLUP

سيناريو وإخراج: أوغست بلوم

تمثيل: فالديمار بسيلاندر، بتي نانسن

BALADE AF SATANS BOG-1918

إنتاج: نورديسك فيلم

سيناريو: إدغار هوير عن رواية لماري كوريلي

اقتباس وإخراج: كارل تيودور دراير

تمثيل: تينا كرافت فريدركسن (ماري أنطوانيت) فيغو فيهه، جان ترامكور...

الموضوع: محاولات من أنصار الملكة لإنقاذها، وآلامها تشبه آلام المسيح.

بيبلوغرافيا

فضلا عن سلسلة " تاريخ السينما "(جورج سادول، جان ميتري، رونيه جان، شارل فورد، بارديش وبرازيلاك، مارسيل لابيار...) استقينا المعلومات السينمائية أساسًا من :

فرنسا

– جان ميتري: الفيلموغرافيا العالمية (خاصة المرحلة البدائية في الأجزاء ٢ و٢٢ و٢٤)

– ريمون شيرا: كاتالوج الأفلام الفرنسية الطويلة ١٩٢٩–١٩٣٩

– ريمون شيرا: كاتالوج الأفلام الفرنسية الطويلة ١٩٤٠–١٩٥٠

– فهرس السينما الفرنسية ١٩٤٧–١٩٦٤

– فصول سينماتوغرافية ١٩٥٧–١٩٨٦

–الفهرس العام للأفلام ١٩٤٥–١٩٨٦

ألمانيا

-Gerhard Lamperch : Deutsh Stummfilme

-Dr A.Bauer : Deutscher Spiefilm Almanach 1929-1950

بريطانيا

-Denis Gifford : The British film

Catalogue 1895-1970

الولايات المتحدة الأمريكية

- Biograph Bulletins.

- Catalog of Copyright Entries 1897-1970

- Variety- film Reviews 1907-1980

- The American film Institute catalog

وكذلك " الألبومات" المخصصة للشركات الكبرى في هوليود :

-The MGM Story (1975) by John Douglas Eames

-The films of 20th Century Fox (1979) by Tony Thomas and Aubrey Salomon

-The Warner Bros Story (1979) by Clive Hirschhorn

-The RKO Story (1982) by Richard B.Jewell and Vernon Harbin

-Universal Pictures (1977) by Michael E.Fitzgerald

-The Univesal Story (1983) by Clive Hirschhorn

-The Paramount Story (1985) by John Douglas Eames

-The United Artists Story (1986) by Ronald Bergan

إيطاليـــا

- Mario Prolo : Storia del cinema muto itatliano

فهرست كامل (من ١٩٠٤ إلى ١٩١٥)

- Vittorio Mrtinelli : Il cinema muto italiano 1919-1930

- Francesco Savio : Ma L' amore no (filmo 1930-1943)

- Unitalia film 1952-1986

ولقد تم تدقيق المعلومات والاطلاع على التفاصيل حول الأفلام بفضل النشريات الفرنسية التالية:

Bulletins Pathé, Bulletins Gaumont , Ciné Journal(1907-1923) , Le Courrier cinématographique (1912-1936), La cinématographie française (1918-1966) , Mon ciné (1922-1936), Ciné-Miroir (1922-1949), cinéa-ciné pour tous (1921-1930), Cinémagazine(1921-1930), Mon film (1924-1936) Cinémonde (1928-1940 et 1946-1971), Pour vous (1928-1940), La Revue du cinéma (1929-1931 et 1946-1948), Les cahiers du Cinéma (1951-...) , L' ecran français (1945-1951).

المؤلف

روجيه إيكار Roger Icart

باحث في تاريخ السينما الفرنسية والعالمية.

أحد مؤسسي السينيماتيك (المكتبة السينمائية) في مدينة تولوز الفرنسية.

شارك فيها بتوثيق الأفلام منذ الخمسينات.

من أعماله المهمة، كتابه عن واحد من أبرز وجوه السينما الفرنسية؛ هو المخرج آبل غانس Abel Gance. وهذا الكتاب يعتبره النقاد أدق وأشمل ما كتب عن آبل غانس حتى اليوم. وقد صدر في طبعته الأولى سنة ١٩٦٠، ثم صدر في طبعة ثانية (منقحة ومزيدة) سنة ١٩٨٤. أصدر بعده كتابا تناول فيه انتقال السينما من الأفلام الصامتة إلى الأفلام الناطقة وكان بعنوان " ثورة السينما الناطقة ".

أولى روجيه إيكار اهتمامًا خاصا بالسينما الصامتة؛ كما ظهر ذلك في كتابه الأول عن آبل غانس وفي كتبه اللاحقة مثل " الميلودراما في السينما الفرنسية الصامتة " و " آبل غانس أو بروميثيوس مصعوقًا " و " كاتالوج الأفلام الفرنسية الطويلة من ١٩١٩ إلى ١٩٢٩ " بالاشتراك مع ريمون شيرا.

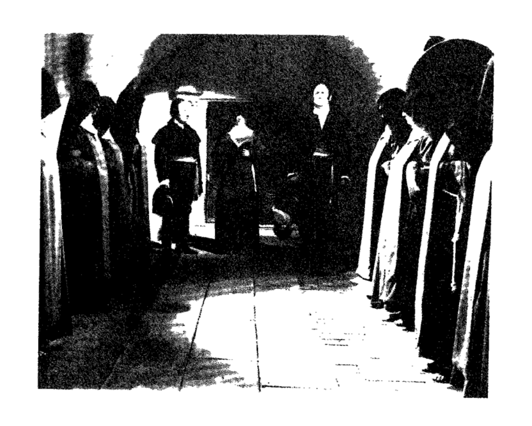
ملحق صور من الأفلام



١٩٠٣ أول فيلم عن ماري أنطوانيت



المقصلة - من اكسسوارات الأفلام الضرورية عن حكم الرعب (حكاية مدينتين).



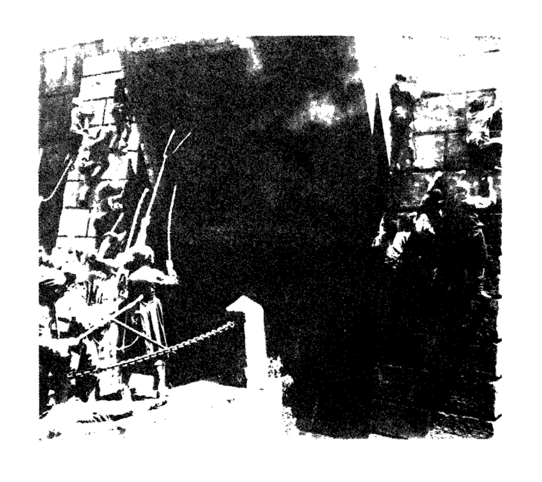
حوار الكرمليات: قانون الثورة ضد قانون الدَّيْر



ليلة فارين: عربة العائلة الملكية الهاربة



دانتون، أو مأساة السلطة



الهجوم على سجن الباستيل. على الطريقة الهوليودية
(حكاية مدينتين ١٩٣٥)





الثورة على طريقة ساشاغيتري



فارين- العربة الملكية، والشعب المستيقظ (ليلة فارين).



نابليون للمخرج آبل غانس. والرؤية الرمزية....



دانتون يقود الشعب، في شريط سكاراموش لراكس إنغرام



الديكور الجنائزي في فيلم "حكم الرعب"



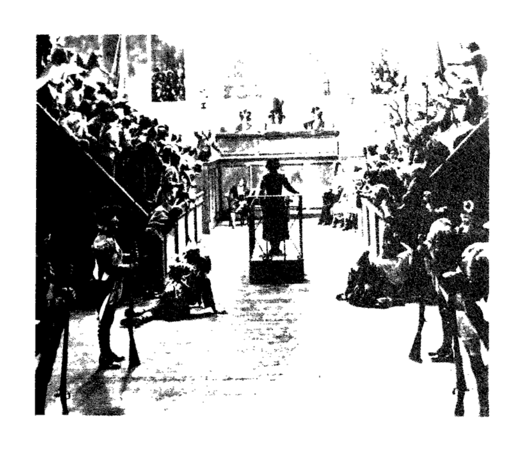
نيكولا فيليبير عائداً من أمريكا لمواجهة الرعب



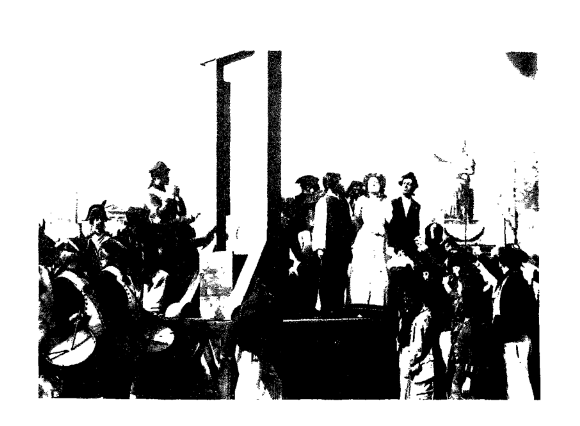
مارا. ودانتون، وروبسبيار، كما رآهم آبل غانس



المواجهة المحتدمة بين دانتون وروبسبيار، كما صورها البولندي أندريه فايدا



المحكمة الثورية. كما رآها الإنجليز، في شريط الطريق الوحيد ١٩٢٥



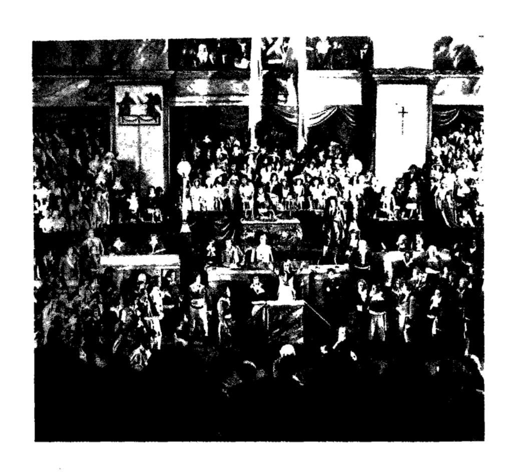
إعدام ماري انطوانيت، كما صوّرته السينما الفرنسية



لويس السادس عشر يودّع عائلته (فيلم الطفل الملك)



الراهبات الكرمليات يتأهبن لمواجهة الموت



أيام ترميدور، كما أبدع آبل غانس في استعادتها



كارولين العزيزة، في صياغة ثانية



رؤية كئيبة وقوية في فيلم "ماري انطوانيت" الفرنسي



أجواء ريفية من «ثلاثة وتسعون» لفكتور هيغو



الثورة الفرنسية على طريقة بلزاك (متمرّدو لوماناك)



بطل "زَوْجَا العام الثاني" ينخرط في صفوف الثورة



ألبير ديودونيه في دور بونابرت الديمقراطي. كما رآه آبل غانس



الوجه الثقافي في حملة بونابرت علىٍ مصر يتقدّم على الوجه العسكري
(وداعاً بونابرت)



"التاريخ المجنون للعالم" رؤية متأخرة



ملصق «نابليون بونابرت» لآبل غانس



رؤيتان للسلطة الثورية تتواجهان في فيلم «دانتون» لأندريه فايدا



وداعاً بونابرت ليوسف شاهين:
التباسات تحرير الشعوب المستعبدة

فهرس

الصفحة

الصفحة

الطبعة الأولى / ٢٠٠٣

عدد الطبع ١٥٠٠ نسخة

مطابع وزارة الثقافة
٢٠٠٣

سعر النسخة داخل القطر ١٤٠ ل.س   في الأقطار العربية مايعادل ٢٨٠ ل.س